871
P3.Yca

THE UNIVERSITY
OF ILLINOIS
LIBRARY
871
P3.Yca

CLASSICS

CLASSICS

Return this book on or before the
Latest Date stamped below.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

University of Illinois Library

AUG 2 9 1967

NOV 29 1976

L161— O-1096

LIBRARY
UNIVERSITY OF ILLINOIS
URBANA

U I 13 b 18

LE SATIRICON

ET

SES ORIGINES

Univ. de Lyon. — Cahen.

UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY

Lyon. — Imprimerie A. REY, 4, rue Gentil. — 92371

Exemplaire N° 333

ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE LYON
NOUVELLE SÉRIE
II. *Droit, Lettres.* — Fascicule 38.

LE SATIRICON

ET

SES ORIGINES

PAR

Raymond CAHEN

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

LYON
IMPRIMERIE A. REY
4, RUE GENTIL, 4

PARIS
AUGUSTE PICARD, EDITEUR
82, RUE BONAPARTE, 82

1925

UNIVERSITY OF FLORIDA
SMATHERS LIBRARIES

871
P3.Yca

LIBRARY
UNIVERSITY OF ILLINOIS
URBANA

IPSIVS MANIBVS

SACRVM

663568

UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY

PAROLES PRONONCÉES PAR M. EHRHARD

Doyen de la Faculté des lettres de Lyon

le 3 Mars 1925 à l'Assemblée de la Faculté

La Faculté des lettres de Lyon n'est pas encore remise du coup qui lui a été porté par la mort de son Doyen Chabot *que déjà un nouveau malheur est venu s'abattre sur elle.* Raymond Cahen *a succombé le* 11 *février, emporté avec une soudaineté déconcertante. Après trois mois d'absence il m'envoyait, le* 10 *février, une demande de prolongation de congé en exprimant l'espoir de reprendre sa place parmi nous avant l'expiration de cette nouvelle période de repos. Le lendemain matin, il avait cessé de vivre.*

Ainsi nous a été enlevé, en pleine maturité, un vrai maître. Cahen *était arrivé à l'âge où, muni depuis sa première jeunesse d'une science solide, il avait acquis en plus l'expérience de l'enseignement et une autorité incontestée. Sans avoir jamais assisté à ses cours, sans même avoir lu ses livres, on pouvait se faire une idée de sa valeur, car un simple entretien révélait chez lui la discipline du savant qui pénètre au fond des problèmes, en même temps que le désir et le don de faire profiter les autres de ses méthodiques recherches.*

Professeur de philologie grecque et latine, il était également estimé par les latinistes et par les hellénistes. Dans les deux domaines, il déployait la même compétence, parce qu'il

ne touchait à aucun sujet d'une main frivole. La conscience était le fondement de sa vie scientifique et de son activité professionnelle. Les étudiants, qui sont nos juges les plus redoutables, parce qu'ils nous demandent avant tout de leur être utiles et qu'ils ont un sens aigu pour distinguer les stériles logomachies des doctrines substantielles, acquises au prix d'un labeur rigoureux, les étudiants savaient que Cahen *leur apportait une science de bon aloi, dont aucune partie ne sonnait creux, qui ne laissait rien à l'improvisation et répudiait tout fallacieux éclat. Ils souhaitaient ardemment son prochain retour. Leur deuil aujourd'hui est un bel hommage rendu au travail probe et fécond.*

Les étudiants devinaient en outre, derrière la façade un peu austère d'une vie de savant, la sollicitude d'un ami passionnément dévoué à leurs intérêts. Cahen *aimait ses élèves, c'est à eux qu'il réservait la meilleure part de son travail ; il voulait les y associer, et, si le travail a par lui-même un charme qui enchaîne, il avait d'autant plus d'attraits pour* Cahen *que les jeunes gens groupés autour de lui en retiraient plus de bénéfice. Il voulait leur succès, il voulait leur aplanir la route. Nous avons de son affection pour eux un témoignage touchant. Sa famille (est-ce pour exécuter des instructions précises, est-ce seulement en s'inspirant de sentiments qu'elle a sans doute entendu exprimer plus d'une fois ?) sa famille m'a fait savoir qu'elle fait don à la bibliothèque de ses étudiants de ses notes et de ceux de ses livres que je croirai devoir leur être utiles.*

Sa famille me parlait en même temps du vif attachement que Cahen *portait à la Faculté. Celle-ci était devenue le pivot de son existence. Il ne s'en éloignait qu'à regret ; il y revenait toujours avec plaisir. Quoique sa maladie lui fût adoucie par l'incomparable dévouement de ses parents, elle l'irritait, parce qu'elle retardait de mois en mois son retour au milieu de nous, dans une maison dont il avait fait son foyer intellectuel. Il n'obéissait pas seulement à la force de l'habitude qui nous rive à la place où s'exerce notre activité, il se sentait à l'aise*

ici, dans une atmosphère réchauffée par la sympathie. Ce n'est pas une affirmation téméraire, si je déclare que Cahen *était aimé de nous tous. Qui de nous aurait pu refuser son affection à cet homme loyal, incapable de duplicité, à qui la bonté était naturelle, dont l'aménité ne consistait ni en politesse superficielle, ni en camaraderie facile, mais reposait sur un fond solide de bienveillance, de même que son enseignement reposait sur le granit d'une science impeccable ? Dans ses rapports avec ses collègues, comme dans sa chaire, il donnait la même impression de sûreté ; il commandait la même confiance. Si l'on pénétrait dans son intimité, ou si les circonstances l'amenaient à soulever le voile de sa vie intérieure, on était frappé du riche fonds de sensibilité qu'il recélait.*

Chez cet homme, dont les dehors un peu anguleux auraient pu être interprétés par un observateur trop rapide comme des indices de sécheresse, toutes les émotions avaient des résonances profondes. Jamais je n'ai entendu un fils parler avec plus de tendresse de ses parents. Ses amis savent quelle était pour eux la ferveur de ses sentiments, combien il était touché, ravi, reconnaissant de toute parole sincèrement affectueuse. Il aurait mérité d'être heureux : le destin n'a pas voulu qu'il le fût. Un chagrin sans remède a rongé chez lui les racines de la vie. Il a été tué, si je puis dire, par cette gravité qu'il apportait en toute chose, dans son besoin d'aimer et d'être aimé, dans ses rêves de bonheur, aussi bien que dans son labeur d'érudit, et qui a donné à sa vie trop courte une belle et tragique unité.

A la première nouvelle du funèbre dénouement, je me disposais à partir pour Paris, afin d'associer la Faculté au deuil de la famille. Une information plus complète m'ayant appris que les obsèques avaient déjà eu lieu, je dus me contenter d'envoyer par lettre mes condoléances et les vôtres. Le père de notre infortuné collègue m'a remercié en termes émouvants des sentiments que j'avais exprimés au nom de vous tous,

AVERTISSEMENT

Dans les pages qui suivent, je me suis proposé de rechercher les origines du *Satiricon* et de définir l'originalité de l'auteur. Les autres questions que soulève l'ouvrage ne sont abordées que par rapport à celle-ci. Pour trancher, dans la mesure où elle peut l'être, la question posée, il ne suffirait pas de discuter les travaux relatifs au *Satiricon* lui-même ; il faudrait considérer d'ensemble l'histoire du roman en Grèce et à Rome dans ses rapports avec les autres branches de la littérature dite mimique. C'est là une œuvre de longue haleine. Je n'ai pas voulu donner l'impression que je croyais avoir épuisé mon sujet. J'ai supprimé au contraire tout appareil d'érudition, et j'ai laissé à mon travail la forme sous laquelle il a été présenté d'abord, celle d'un exposé fait à des étudiants pendant l'année scolaire 1923-1924. J'ai cru qu'il y avait intérêt à indiquer, même sous cette forme incomplète, les idées auxquelles m'a conduit la lecture du *Satiricon*.

LE SATIRICON

ET

SES ORIGINES

L'ouvrage qui nous a été transmis sous le nom de Pétrone, et auquel on donne d'ordinaire le titre de *Satiricon*, est, selon M. von Schanz, l'auteur de l'histoire la plus complète que nous possédions de la littérature latine, « la production la plus remarquable de toute la littérature impériale. » L'ouvrage, si l'on fait abstraction de son mérite littéraire, nous intéresse d'abord par le sujet qui y est traité, ensuite par le genre auquel il appartient, enfin par la recherche nécessaire de ses origines et de la place qui lui revient dans l'ensemble de la littérature romanesque gréco-romaine.

Le *Satiricon* est le plus important parmi les ouvrages grecs et latins que nous avons conservés et qui sont consacrés à la description de la vie quotidienne. Certains historiens de la littérature les réunissent sous le nom de « littérature mimique ». Ces ouvrages, dont nous avons perdu la plus grande partie, étaient nombreux et d'une forme très variée. La comédie n'appartient pas à la littérature mimique ; elle est soumise, en effet, dans le choix des sujets et des personnages, dans la conduite de l'intrigue, à des conventions qui restreignent beaucoup la liberté d'observation du poète. Mais on peut rattacher à la littérature mimique, entre autres, les mimes d'Hérondas, les idylles de Théocrite, l'élégie romaine, les satires d'Horace, les

romans d'aventure tels que l'*Ane* de Lucien et les *Métamorphoses* d'Apulée, les romans d'amour grecs. De tous ces ouvrages, celui de Pétrone est le plus intéressant, sinon par l'étendue (encore en avons-nous perdu une grande partie, très probablement au moins la moitié), sinon par le mérite littéraire (qui est à notre avis très grand), tout au moins par la liberté dans la reproduction de la réalité, dans la μίμησις. Dans les ouvrages que nous venons de citer, cette liberté est amoindrie, soit par la recherche d'un enseignement moral (Horace), soit par la place laissée à l'imagination (Apulée), soit par des conventions parfois presque aussi sévères que celles de la comédie (l'idylle, le roman d'amour). La forme poétique par elle-même empêche une reproduction entièrement exacte des objets décrits, elle oblige à modifier tout au moins le langage des personnages mis en scène. Dans le *Satiricon*, ou du moins dans des parties étendues de l'ouvrage, la reproduction de la réalité est dégagée de toutes ces entraves ; l'auteur y a échappé d'ailleurs peut-être moins par sa volonté que par la puissance de son tempérament.

Les ouvrages les plus nombreux et les plus connus de la littérature grecque et de la littérature latine, l'épopée, le drame, l'éloquence, l'histoire, le roman lui-même, ont une tendance à se conformer à un certain modèle, à obéir à des règles qui en déterminent le sujet, la composition, la forme. Le *Satiricon* nous présente un exemple d'un genre tout différent, et même d'une conception exactement contraire ; l'auteur paraît n'obéir à d'autre règle qu'à sa fantaisie ; il s'éloigne de son sujet quand il lui plaît ; il passe à sa volonté de la prose au vers. Cette liberté est tempérée d'ailleurs, nous le verrons, par un effort d'arrangement artistique, qui est très nettement sensible, bien qu'il ne soit pas toujours prémédité et calculé.

Nous nous proposons d'étudier sommairement les origines du *Satiricon*, et de déterminer, s'il est possible, la

part d'originalité qui revient à son auteur. Nous ne ferons que de très brèves allusions aux problèmes généraux que soulève l'histoire de la littérature romanesque en Grèce et à Rome. Avant d'aborder le problème posé, il est indispensable (et l'on n'a pas toujours pris assez de précautions à cet égard) de considérer le *Satiricon* en lui-même et d'en définir les traits principaux. Nous avons donc à répondre à deux questions : qu'est-ce que le *Satiricon* ; d'où vient-il ? [1].

I. — LE SATIRICON

Nous considérerons successivement l'intrigue, les épisodes, les parties en vers, et enfin les caractères principaux du livre.

A. — L'INTRIGUE

Les parties même du livre que nous avons conservées ne nous sont connues que par des fragments ; ils sont d'ailleurs assez nombreux pour que nous puissions suivre les grandes lignes du récit. En outre les parties conservées contiennent des allusions aux parties perdues qui nous permettent de former, au sujet de l'intrigue prise dans son ensemble, tout au moins quelques conjectures vraisemblables.

1° *Les parties conservées.*

Le *Satiricon* se présente à nous comme un récit autobiographique, dont le narrateur est le personnage principal lui-même. Ce personnage est Encolpe, homme libre, probablement d'origine servile ; il est âgé de vingt à vingt-cinq ans ; sa profession est mal définie ; il pratique tous les moyens d'existence, même les moins recommandables ; le principal

[1] Les citations sont faites d'après l'édition (avec traduction) de A. Ernout dans la collection Guillaume Budé, Paris, 1922. Elles contiennent l'indication du chapitre et du paragraphe.

d'entre eux est encore l'exploitation de ses avantages naturels sous toutes les formes possibles, et l'auteur nous en avertit par le nom même qu'il lui donne (Ἐγκόλπιος, nom de mignon. Collignon, p. 380). Encolpe court les aventures avec son ami très intime, Giton, âgé de seize ou dix-huit ans. La condition de Giton n'est pas définie avec plus de précision que celle d'Encolpe ; dans la partie perdue de l'intrigue (81), aussi bien que dans la partie conservée, nous le voyons toujours jouer le rôle d'un esclave ; il en a la coiffure (entre autres 58, 2) ; il n'est dit nulle part expressément qu'il le soit ; en tous cas, à l'égard d'Encolpe et d'Ascylte, sa fonction d'esclave est volontaire (26, 10 ; 80, 5) ; ses mœurs sont celles d'Encolpe, pires si possible. Dans la partie du récit par laquelle débute l'ouvrage, Encolpe et Giton sont en compagnie d'un nommé Ascylte, semblable à Encolpe par la condition, l'âge et la profession (ἄσκυλτος, infatigable). Ils se trouvent dans une ville de l'Italie méridionale dont le texte ne permet pas de préciser le nom, une ville grecque (81, 3) située au bord de la mer (81, 1), éloignée de la région de Tarente, car le navire qui les y conduit par la suite est désigné comme faisant une longue traversée (7, 11). Les critiques sont d'accord pour placer cette ville dans la région de Baies et de Capoue ; il faut songer à une de ces villes de la côte tyrrhénienne, dans lesquelles affluaient les oisifs et les malfaiteurs. Encolpe se présente comme étant soumis à la surveillance d'un surveillant d'école (*antescholanus*, 81, 1). Ce détail conduit à supposer qu'il s'est fait admettre, en compagnie d'Ascylte, probablement par subterfuge, dans l'école d'un rhéteur, comme élève logé ; ils s'en sont d'ailleurs évadés. Ils se donnent comme *scholastici* (10, 6), c'est-à-dire professeurs ou étudiants, le mot a les deux sens.

Le premier chapitre nous montre Encolpe causant littérature sous un portique avec le rhéteur Agamemnon. Ascylte, que la conversation ennuyait, s'est esquivé. Encolpe

part à sa recherche et veut rentrer à l'auberge où ils habitent tous trois. Il se perd. Il demande sa route à une vieille femme, qui le mène dans une maison mal famée. Il en sort aussitôt et sur le seuil trouve Ascylte, qui y a été conduit par une mésaventure semblable. Giton paraît (d'après une phrase isolée, 9, 1) avoir eu aussi une aventure de son côté. Nous les retrouvons tous trois à l'auberge. Dispute au sujet de Giton, à qui Ascylte a voulu faire violence. Ils conviennent de se séparer, Giton restant avec Encolpe. Après une lacune, ils nous apparaissent au marché : ils rentrent en possession, après dispute et bousculade, d'un manteau dans lequel ils avaient cousu leur argent, et qu'ils avaient perdu. Ils sont de nouveau à l'auberge, quand y arrive une nommée Quartilla, femme certainement riche, mais de mœurs qu'elle décrit elle-même (25, 4). Elle leur reproche de l'avoir troublée précédemment dans une cérémonie du culte de Priape (17, 8) : aidée d'une nombreuse suite, elle les séquestre dans l'auberge et, sous prétexte de se venger d'eux, se livre avec eux à diverses scènes de débauche. Puis une lacune assez considérable, où étaient racontées d'autres aventures que nous ne soupçonnons que par de très rapides allusions au chapitre 26. Ensuite nous retrouvons nos trois héros au moment où ils vont répondre à l'invitation de Trimalcion. Les chapitres 27-78 nous décrivent la visite chez Trimalcion : promenade dans la maison, puis banquet. Cette partie de l'ouvrage nous est connue par une tradition manuscrite distincte, et c'est la seule dans laquelle le récit se présente à nous sans lacune. Aucune autre scène, semble-t-il, n'avait été traitée par l'auteur avec autant d'application et dans un si grand détail. Trimalcion est le seul personnage du roman dont nous possédions un portrait développé, qui nous le fait connaître au physique comme au moral, dans le passé comme dans le présent. Son nom officiel nous est connu par l'épitaphe qu'il a préparée pour son tombeau (71, 12). C. Pompeius Trimalchio Mæcenatianus a les noms

d'un Romain de haute naissance ; en réalité, il est né dans l'esclavage et il a gardé son nom d'esclave comme premier cognomen ; il doit son second cognomen et son prénom au maître qui l'a affranchi, et enfin son nom à un homme né libre, qui, en l'adoptant, lui a conféré tous les droits d'un citoyen né dans la liberté. Les noms de Pompée et de Mécène lui sont d'ailleurs attribués probablement par plaisanterie. Le nom de Trimalchio trahit une origine syrienne ; il est symbolique et signifie : très puissant. Trimalcion est d'une richesse fabuleuse. Il exerce la fonction de sevir, fonction religieuse qui se donne à des gens d'humble naissance. Ses familiers, qui assistent au banquet, sont des affranchis comme lui. Un personnage d'aspect imposant qui arrive vers la fin du repas, ami de Trimalcion, Habinnas, est, d'après son nom osco-ombrien, d'origine italienne, mais, bien que riche, de condition très modeste lui aussi. Encolpe, Ascylte et Giton finissent par s'échapper du banquet, qui se prolonge dans le vacarme et la grossièreté. Ils rentrent à l'auberge complètement ivres. Nouvelle dispute au sujet de Giton. Ascylte, sommé de partir, menace Encolpe d'une épée. Giton se jette entre les deux hommes, qui conviennent de le laisser décider librement lequel il accompagnera. Il se décide pour Ascylte et part avec lui. Encolpe, après avoir exhalé son dépit et sa colère, décide de les poursuivre. Il prend son épée et sort (toujours la nuit qui suit le festin) ; il rencontre un malfaiteur qui la lui prend ; il rentre à l'auberge.

Ici une lacune, puis une partie nouvelle du récit marquée par l'entrée en scène d'Eumolpe ; il remplace, comme compagnon d'Encolpe, Ascylte qui, au moins dans la partie conservée du roman, ne fait plus qu'une brève apparition. Nous retrouvons Encolpe dans un portique orné de tableaux. Il est abordé par Eumolpe, vieillard, poète famélique et ridicule. Le nom est grec, symbolique et ironique (Εὔμολπος, bon chanteur). Ici divers épisodes en dehors de l'action.

Eumolpe raconte une aventure scandaleuse de sa jeunesse à Pergame avec un jeune garçon, puis il engage avec Encolpe une conversation sur les beaux-arts, il récite deux poèmes ; sa déclamation finit par agacer les autres visiteurs du portique qui le chassent à coups de pierres ; Encolpe le suit. Lacune, dans laquelle il était question des faits et gestes d'Eumolpe, et aussi de ceux d'Encolpe parti à la recherche d'Ascylte et de Giton. Au cours de cette lacune était indiquée sans doute la raison pour laquelle, ainsi que nous l'apprenons peu après, Eumolpe et Encolpe projettent de quitter la ville : par exemple échapper à Ascylte, une fois Giton retrouvé. En effet, Encolpe retrouve Giton et le ramène chez lui. Il se prend de querelle avec Eumolpe, parce que celui-ci, comme précédemment Ascylte, fait la cour à Giton. Dispute, arrivée de l'aubergiste, qui est impliqué par Eumolpe dans la dispute. Celle-ci devient générale, elle prend fin par l'arrivée de l'intendant chargé de l'administration du groupe de maisons auquel appartient l'auberge *(procurator insulae)* : Bargatès (Syrien, affranchi ou esclave). Cet épisode à peine terminé, un autre commence : Ascylte, qui a fait passer Giton pour un esclave fugitif et procède lui-même à sa recherche, arrive dans l'auberge avec un agent de police pour faire une perquisition ; il part sans avoir découvert Giton. Eumolpe, qui avait quitté l'auberge et y revient, menace de dénoncer Giton et de le livrer à Ascylte. L'intervention de Giton amène une réconciliation d'Encolpe et d'Eumolpe ; tous trois s'embarquent sur un navire dont la destination est Tarente, mais qui abordera par la suite à Crotone. Ici commence une nouvelle partie du récit qui se passe sur ce navire.

Après une lacune, nous retrouvons Encolpe au moment où il apprend que le maître du navire est un nommé Lichas de Tarente, qui ramène à Tarente une nommée Tryphène (*τρύφαινα*, de *τρύφη*, voluptueuse). Lichas est un riche marchand de Tarente (101, 4), d'ailleurs aussi débauché que

tous les autres personnages. Tryphène est riche elle aussi ; elle paraît avoir eu quelques démêlés avec la justice (108). Encolpe éprouve en apprenant cette nouvelle une émotion toute naturelle. Ce sont des gens avec lesquels il est à la fois très mal et trop bien. A l'égard de Lichas, il s'est rendu coupable de graves méfaits que le texte indique sans les préciser complètement. Malgré cela, Lichas a eu et conserve pour lui une affection d'un caractère spécial ; un passage semble dire qu'il a quitté Tarente à sa recherche. Quant à Tryphène, il a été son amant, puis il lui a joué à elle aussi un très mauvais tour ; en outre il lui a enlevé Giton, à qui elle a été et est encore très attachée. D'accord avec Eumolpe, ils décident de se déguiser pour échapper à leurs ennemis ; leur déguisement est celui d'esclaves d'Eumolpe, et esclaves fugitifs punis comme tels, la tête et les sourcils rasés, la lettre F peinte sur le front. Ils sont néanmoins reconnus. Cette reconnaissance donne lieu à une scène de menaces et de bataille qui prend fin, grâce à l'intervention d'Eumolpe, par une réconciliation générale. Cette réconciliation est mise aussitôt à profit par Lichas auprès d'Encolpe, et par Tryphène auprès de Giton, à la grande jalousie d'Encolpe. Les fragments nous apprennent que diverses intrigues et scènes licencieuses se déroulaient sur le navire ; il n'en reste rien. Nous apprenons aussi qu'Encolpe a volé ou du moins est soupçonné d'avoir volé le voile et le sistre d'Isis, patronne du navire. Ensuite une partie de récit à peu près continue nous fait assister à la tempête qui met fin à la traversée ; le navire sombre ; tous les passagers sont sauvés à l'exception de Lichas, dont le corps est rejeté sur le rivage et brûlé. Tryphène disparaît du récit, du moins dans le roman tel que nous le possédons. Ici commence une partie nouvelle du récit.

La ville où Encolpe, Eumolpe et Giton ont débarqué, tant bien que mal, est Crotone. Ils se mettent immédiatement en quête d'un moyen d'existence, malhonnête naturellement,

et ils le trouvent à peine entrés dans la ville : ce sera l'escroquerie à l'héritage. Eumolpe se donnera comme un riche vieillard, et les deux autres pour ses esclaves ; ils vivront tous trois de la cupidité de ceux qui courtiseront Eumolpe dans l'espoir d'être inscrits sur son testament. Des scènes auxquelles cette supercherie donnait lieu, il ne reste à peu près rien. Elles devaient avoir cependant un certain développement (125, 1). Encolpe a des doutes sur la durée de l'artifice qui produit leur prospérité présente (125). Il cherche donc fortune avec ses seuls avantages personnels. Il prend pour cela le nom de Polyænos (Πολύαινος) qui est une des épithètes d'Ulysse dans Homère. Il trouve l'aventure galante et profitable qu'il souhaite auprès d'une nommée Circé ; le nom est emprunté lui aussi à l'*Odyssée* ; la personne est de la même condition et du même caractère que Quartilla et Tryphène. Le récit de cette aventure remplit à peu près complètement les fragments restants de l'ouvrage. Circé et Polyænos sont mis en rapport par la servante de Circé, Chrysis. Circé reçoit Polyænos chez elle, il est trahi par ses forces au moment décisif ; ils se séparent brouillés. L'entremise de Chrysis les réconcilie. Une nouvelle conversation ne réussit pas mieux à Polyænos. Sur l'ordre de Circé, furieuse, il est battu, maltraité de toutes manières et jeté dehors. Cependant son amour pour elle grandit de plus en plus, si toutefois il faut interpréter en ce sens 138, 6-8 et 139, 1. Il va donc invoquer le dieu Priape, par la haine duquel il se sait poursuivi. Il est arraché du seuil du temple par une vieille, mi-entremetteuse, mi-sorcière, Proselenos, qui a déjà joué un rôle dans l'aventure après son premier échec. Elle le mène auprès de la prêtresse de Priape, Œnothea. Celle-ci prépare un sacrifice. Pendant une absence qu'elle fait, le pseudo-Polyænos tue une oie consacrée à Priape ; ce sacrilège lui est reproché, puis pardonné par la prêtresse. Les deux femmes se livrent sur lui à des pratiques soi-disant magiques, à la fois grotesques, obscènes et dou-

loureuses. Il s'enfuit sans en attendre la fin. Nous cessons ici de suivre les aventures d'Encolpe-Polyænos. Les quelques fragments qui, dans la suite, se rapportent à lui n'ont de relation certaine ni avec les précédents, ni entre eux. D'autres mettent en scène Eumolpe. Nous le voyons d'abord engagé dans une aventure scandaleuse ; ensuite donnant connaissance à ses prétendus héritiers d'un testament burlesque, aux termes duquel ceux qui voudront entrer en possession des legs à eux faits, à l'exception de ses affranchis (c'est-à-dire ses pseudo-esclaves Encolpe et Giton, qu'il affranchit par testament), devront manger une partie de son cadavre. Le roman finit là pour nous.

Rappelons les principaux événements racontés dans la partie conservée. 1° Dans la ville inconnue : scène dans l'école d'Agamemnon (v. 3, 1), puis conversation littéraire dans un portique (le début perdu) ; aventure d'Encolpe, Ascylte et Giton avec Quartilla (le début et la plus grande partie perdus) ; histoire de la perte et de la reprise du manteau où Encolpe et Ascylte ont caché leur argent (le début perdu) ; histoire des démêlés d'Encolpe et d'Ascylte au sujet de Giton (en partie perdue) ; banquet chez Trimalcion ; intervention d'Eumolpe dans le récit, scènes à la galerie de tableaux, puis à l'auberge (mutilées) ; embarquement. 2° Sur le navire : l'installation des trois personnages à bord du navire est perdue ; le vol par Encolpe du voile et du sistre d'Isis, patronne du navire, n'est connu que par une allusion (114, 5) ; il nous reste les parties suivantes : déguisement d'Encolpe et de Giton en esclaves et leur reconnaissance par Lichas et Tryphène ; scènes diverses entre les quatre personnages (en grande partie perdues) ; tempête et naufrage. 3° A Crotone : l'escroquerie au testament (les parties les plus importantes perdues) ; l'histoire de Polyænos et de Circé (la fin perdue).

Ce résumé permet de prendre une idée des lacunes que laissent entre eux les fragments conservés, et de l'étendue

qu'avait le roman dans son intégrité. L'ampleur de ses proportions apparaît mieux encore si l'on essaie de jeter un coup d'œil sur les parties perdues du récit, avant le moment où nous saisissons le fil de l'intrigue, et après celui où il nous échappe. Nous ne considérerons que les points les plus importants, et les faits qui paraissent les moins incertains.

2° *Les parties perdues.*

Tout d'abord, l'intrigue du roman avait-elle une unité, les aventures d'Encolpe avaient-elles un lien entre elles ? Oui, tous ses malheurs lui viennent de la colère de Priape qui le poursuit (139, 2). L'indication fournie par ce passage capital est confirmée par ce fait que l'action de Priape se retrouve dans toutes les aventures d'Encolpe, dans toutes celles du moins dont nous pouvons suivre le développement [1]. D'abord l'histoire de Quartilla. C'est pour l'avoir troublée pendant un sacrifice à Priape que lui et ses compagnons se sont attiré sa haine (16, 3 ; 17, 8). C'est Priape sans aucun doute qui lui a donné en songe l'ordre de se mettre à la recherche des profanateurs (17, 7). C'est au nom de Priape, et par des procédés qui doivent plaire à ce dieu, qu'elle assouvit sur eux sa vengeance (21, 7). Ensuite l'aventure de Lichas et Tryphène. C'est Priape qui, par son pouvoir secret, conduit Encolpe sur le navire de Lichas (104, 1) ; c'est lui qui, par un songe, révèle à Lichas la présence d'Encolpe ; c'est l'intervention du dieu qui amène, au moins indirectement, la découverte des fugitifs, car le récit que fait Lichas du songe qu'il a eu attire l'attention sur les deux prétendus esclaves, et fait découvrir leur vraie personnalité (104 et 105). Enfin l'aventure de Circé : Priape est sans aucun doute l'auteur de la disgrâce d'Encolpe

[1] Elle se manifestait peut-être déjà, dans une aventure antérieure, par une déconvenue semblable à celle qu'Encolpe éprouve auprès de Circé (9, 9).

auprès d'elle, car c'est à son temple qu'il se rend, c'est lui qu'il invoque et essaie d'apaiser (133, 3). Il l'appelle dans ce passage « divinité ennemie » (le mot est douteux, le sens sûr ; la même expression se retrouve d'ailleurs plus loin, 140, 11). C'est à la prêtresse de Priape qu'il fait appel pour le sacrifice et pour les pratiques magiques grâce auxquels il doit recouvrer sa virilité. Mais nous avons vu que ces pratiques ne sont pas menées à bout, et que le sacrifice est troublé par une injure au dieu, le meurtre de l'oie sacrée. Nous sommes conduits par là à supposer que la colère du dieu n'est pas encore apaisée ; et en effet nous apprenons par la suite que la disgrâce qu'il a infligée à Encolpe continue à peser sur lui. Le fragment 140, 12 nous apprend d'abord qu'Encolpe désespéré se fait lui-même en se mutilant l'instrument de la vengeance du dieu, ensuite qu'un dieu plus puissant que Priape le secourt et met fin à ses malheurs [1]. Ce dieu est Mercure, le dieu des voyageurs et aussi des voleurs, protecteur naturel d'Encolpe. Il semble bien que l'intervention de Mercure écartait définitivement les persécutions de Priape, et terminait du même coup les aventures d'Encolpe qui toutes s'expliquent, celles du moins dont nous avons conservé le récit, par l'action hostile de

[1] Le fragment est si important pour l'intrigue qu'il mérite d'être brièvement discuté. La première phrase contient une allusion très nette à Priape, dans les mots *dii majores :* « *Dii majores sunt qui me restituerunt in integrum.* » Encolpe répond sans aucun doute à un interlocuteur qui lui a demandé : « Est-ce donc à Priape que tu dois... » Quel est d'autre part le sens des mots : *restituerunt in integrum* ? Faut-il entendre seulement qu'il a recouvré la partie du corps que sa mutilation lui avait fait perdre, ou en même temps qu'il a retrouvé sa vigueur ? Cela est important quand on veut se faire une idée du développement ultérieur de l'intrigue. Ce serait forcer le texte que de tirer des mots eux-mêmes autre chose que le premier sens. Mais Mercure, protecteur d'Encolpe et plus puissant que Priape, n'avait pas de raison d'épouser la rancune de ce dernier et de faire à son favori un présent inutile. Ceci admis, si le point initial de l'intrigue était la colère de Priape excitée par Encolpe (et Pétrone nous le dit lui-même), on peut considérer comme vraisemblable que le point final de l'intrigue était la suspension de la colère du dieu, ou du moins des effets de cette colère.

ce dieu. Les détails que nous venons de réunir nous permettent, semble-t-il, de dégager les grandes lignes d'une intrigue qui réunissait non pas peut-être toutes les parties du roman, mais du moins les événements que l'auteur avait traités avec le plus de détail.

Voyons maintenant ce que nous apprenons des événements qui précédaient ou suivaient ceux dont nous avons conservé le récit plus ou moins complet.

Dans la partie de l'intrigue antérieure à celle que nous pouvons suivre, les allusions qui se rencontrent au cours du récit nous laissent entrevoir trois groupes de faits, parmi lesquels nous ne signalerons que les plus importants.

a) La vie antérieure des trois principaux personnages : Encolpe, Ascylte et Giton. Au chapitre 81, il est fait allusion pour tous trois, mais surtout pour Encolpe, à des événements assez nombreux et variés, et qui avaient rempli un temps assez long. Ce passage capital doit être complété par plusieurs autres : ch. 9 (6 à 8) ; ch. 83, 6 et 117, 3, où il est question d'un certain Lycurgue, « hôte » d'Encolpe, dont celui-ci a pillé la villa ; il paraît être le même personnage dont Encolpe dit 81, 3 : *hospitem occidi*. Ces événements étaient-ils racontés avec autant de détails que ceux qui occupent la partie conservée du roman ? Nous n'avons pas de certitude à ce sujet. Mais nous avons des raisons de penser que cela est douteux. En effet, on ne saisit pas dans ces événements l'action du dieu Priape ; or la vengeance de ce dieu semble fournir, nous l'avons vu, le point de départ et le cadre de la partie développée de l'intrigue du roman. En outre les événements relatifs à Ascylte et Giton ne pouvaient être racontés que par eux et non par Encolpe ; or la convention qui détermine la forme du roman, c'est que les événements y sont racontés par Encolpe. Nous avons donc là des parties étrangères, pour ainsi dire, au corps même de l'ouvrage. Le plus probable est que tous ces événements étaient racontés dans une conversation par chacun

des héros, suivant un artifice de composition dont Virgile et Homère avaient donné le modèle, et que ces narrations, malgré leur étendue, présentaient les événements avec moins de détails que ceux qui font partie de l'intrigue proprement dite, et dont le récit incombe à Encolpe seul.

b) L'aventure d'Encolpe et de Giton avec Lichas et Tryphène. Nous entrevoyons les grandes lignes par quelques allusions dans la deuxième partie de l'ouvrage. Lichas a été et est encore amoureux d'Encolpe (105; 109, 3; 113, 10); celui-ci a séduit sa femme (106, 2), qui paraît être la même qu'une nommée Hedyle, mentionnée dans un autre passage (113, 3); Lichas a été lui-même l'objet d'une scène mortifiante en public (106, 2); on lui a de plus pillé ou volé un navire (113, 3). Tryphène a été et est encore amoureuse de Giton (105, 113, etc.); elle a été d'ailleurs précédemment la maîtresse d'Encolpe (113, 8); elle a été exposée en public par lui dans une situation où sa pudeur était offensée (106, 4); sans compter qu'il lui a enlevé Giton. Nous apprenons en outre qu'elle a eu des difficultés avec la justice et qu'elle a dû quitter Tarente (100, 108). Ces événements se passaient sans aucun doute au lieu de séjour habituel de Lichas et de Tryphène, c'est-à-dire à Tarente. Dans les fragments qui y font allusion, il n'est pas question d'Ascylte, et la manière dont l'intrigue est construite, associant quatre personnages deux à deux, ne laisse point de place pour lui. Il est donc probable qu'il n'y figurait pas. Il faut remarquer en outre que le bref historique des antécédents des personnages, que donne Encolpe au chapitre 81, ne contient aucune mention des événements de Tarente. On peut conclure de ce fait que ces événements étaient, en quelque sorte, sur un plan différent de ceux qui sont mentionnés dans ce chapitre 81; qu'ils avaient été présentés au lecteur comme plus récents et décrits plus en détail, et qu'ils figuraient déjà dans le récit autobiographique d'Encolpe.

c) L'indication de la colère du dieu Priape contre Encolpe,

et des motifs de cette colère. Cet élément de l'action, fort important, pouvait être énoncé d'une manière très brève. Nous n'avons aucun moyen d'entrevoir à quelle époque de sa vie, ni pour quel motif, Encolpe avait encouru la colère du dieu.

Au sujet des événements qui suivaient ceux dont nous avons conservé le récit, les fragments ne nous fournissent que quelques allusions obscures.

La plus importante et la plus claire est au chapitre 140, 12, dont il a été question plus haut. Nous y apprenons comment l'intrigue finissait, comment l'intervention de Mercure arrêtait la persécution de Priape, et terminait probablement du même coup les aventures d'Encolpe.

Entre ce dénouement et les dernières parties de récit dont nous puissions encore suivre tant bien que mal le développement, il semble que peu d'événements seulement venaient s'intercaler. Voici les indices qui conduisent à cette conclusion.

Deux passages (138, 5 et 139, 4) nous montrent une certaine Chrysis violemment éprise d'Encolpe. Cette Chrysis n'est sans doute pas autre que la servante de Circé ; nous ne devons pas en effet attribuer sans motif à Pétrone une complication qui consisterait à donner le même nom à deux personnages différents. Dans le second des deux passages cités, Chrysis parle à Encolpe dans des termes qui ne s'expliquent guère si la protection de Mercure n'a déjà produit ses effets. Si, comme nous l'avons supposé plus haut, l'intervention de Mercure amène la fin de l'intrigue, il nous faut admettre aussi que l'intrigue prenait fin à Crotone, en même temps que l'aventure qui met Encolpe en rapport avec Circé et Chrysis. Cette aventure comprenait, entre la partie que nous connaissons le mieux, dans laquelle Chrysis ne joue qu'un rôle secondaire, et celle à laquelle appartiennent les deux fragments cités plus haut, diverses péripéties que nous entrevoyons à peine, une nouvelle infor-

tune d'Encolpe produite par la colère de Priape [1], et qui sans doute le détermine à la mutilation mentionnée chapitre 140, 12, certains dangers courus par lui et résultant de ce que, dès son arrivée à Crotone, il s'est fait passer pour esclave d'Eumolpe. Mais l'histoire dans son ensemble, avec les différentes situations qu'elle offre, paraît avoir été, dans les parties perdues des chapitres précédents, assez amplement développée pour que l'auteur en traitât les derniers événements avec sobriété, d'autant plus que chez Pétrone la narration, souvent capricieuse, n'est jamais ni diffuse, ni monotone.

Pendant qu'Encolpe, sous le nom de Polyænos, est occupé auprès de Circé et de Chrysis, ses compagnons mènent une vie heureuse aux dépens des habitants de Crotone. Mais l'escroquerie au testament, qui est leur unique moyen d'existence, touche à sa fin. Les fragments nous l'apprennent d'une manière à peu près certaine. La libéralité des dupes d'Eumolpe commence à s'épuiser (141, 1); pour ranimer leur confiance, il donne connaissance de son testament (141) ; c'est là un artifice désespéré et qui ne pouvait être renouvelé ; enfin les scènes auxquelles donnait lieu le scénario monté par Eumolpe paraissent avoir trouvé place déjà dans les parties précédentes du roman (125, 1). Le stratagème de la fausse opulence d'Eumolpe une fois dévoilé, ses auteurs ne pouvaient se maintenir à Crotone ; Pétrone était obligé ou de mettre fin à leurs aventures, ou de les transporter dans une autre ville.

Ainsi, du point même où les fragments conservés nous laissent, nous entrevoyons, à une distance qui ne paraît pas très grande, la fin de l'escroquerie au testament et du séjour à Crotone, la fin de l'aventure dans laquelle Encolpe s'engage sous le nom de Polyænos, et, grâce au fragment 140, 12, la fin même de l'intrigue qui réunit les parties

[1] C'est peut-être le fait raconté chapitre 140, 11.

principales du roman. Cette intrigue, toutefois, ne se terminait sans doute pas sans une nouvelle intervention de la Tarentine Tryphène, qui, dans l'état présent du texte, disparaît brusquement dès l'arrivée à Crotone. Il faut tenir compte en outre de la liberté de digression que Pétrone se réserve ; nous ne pouvons prévoir dans quelle mesure il en faisait usage dans les dernières parties de son livre. On a supposé que certains événements se passaient à Marseille ; cette supposition repose sur une interprétation inexacte des fragments I et IV. S'il faut risquer une hypothèse sur le dénouement du roman, la plus acceptable est celle du retour des personnages à Tarente, qui est la patrie de Tryphène, et d'où Encolpe et Giton paraissent être partis pour les aventures dont les fragments nous ont conservé le récit.

Les événements racontés par Encolpe ne peuvent être datés que par des allusions assez vagues. Elles conduisent à l'époque même où vivait l'auteur probable du *Satiricon*, c'est-à-dire à l'époque de Caligula, Claude et Néron.

B. — LES ÉPISODES

Telle est l'intrigue du *Satiricon*. Dans cette intrigue déjà complexe, l'auteur a inséré des épisodes ou digressions. Il est utile, pour rechercher par la suite le caractère général et les origines probables du *Satiricon*, d'en dire ici quelques mots.

En voici d'abord la liste :

1° Conversation littéraire d'Encolpe avec le rhéteur Agamemnon dans le portique voisin de l'école d'Agamemnon (ch. 1-4) ;

2° Poème récité par le rhéteur Agamemnon et contenant des conseils au futur orateur (ch. 5) ;

3° Description du banquet chez Trimalcion (ch. 27 à 78) ;

4° Aventure scandaleuse d'Eumolpe avec un jeune garçon à Pergame (ch. 85-87) ;

5° Conversation d'Encolpe et d'Eumolpe sur les beaux-arts (ch. 88) ;

6° Description en vers du tableau représentant la prise de Troie (ch. 89) ;

7° Histoire de la matrone d'Ephèse, racontée par Eumolpe (ch. 110-113) ;

8° Discours d'Eumolpe sur la poésie (ch. 118) ;

9° Poème sur la guerre civile, récité par Eumolpe (ch. 119-124).

Ces passages, qui ont une unité propre, ont été par là respectés des abréviateurs par lesquels nous connaissons le *Satiricon*, et ils nous ont été transmis en entier, sauf le premier, dont le début est perdu.

Parmi eux, il faut mettre à part le banquet chez Trimalcion. C'est un récit indépendant du reste du roman, et qui ne s'y rattache que parce que certains personnages lui sont communs avec le roman lui-même. Il a son sujet propre, un sujet souvent traité dans la littérature « mimique » de l'antiquité, et sa composition propre. Si nous embrassons l'intrigue dans son dessein complet, tel que nous avons essayé de l'entrevoir, il se plaçait probablement vers le milieu de l'ouvrage. Dans un ensemble deux ou trois fois plus long que la partie conservée de l'ouvrage, il ne donnait d'ailleurs pas l'impression de longueur disproportionnée qu'il donne aujourd'hui.

Si l'on fait abstraction du banquet chez Trimalcion, les autres épisodes ne sont pas de nature à nuire gravement au développement de l'intrigue et à l'intérêt du récit. D'abord leur étendue totale, comparée à celle de l'ensemble, ne paraît pas très considérable ; pour l'apprécier exactement, il faut, bien entendu, tenir compte du fait que les épisodes nous sont parvenus intacts, alors que le récit proprement dit se présente à nous abrégé et mutilé. De plus ils sont, autant que nous pouvons nous en rendre compte, disposés avec un certain souci de l'unité de l'ensemble,

justifiés par la situation et excusés par un moment de ralentissement dans la marche de l'intrigue : par exemple, la conversation d'Encolpe et d'Eumolpe sur les beaux-arts et la description faite par Eumolpe, en vers, de la prise de Troie sont amenées par la nature du lieu où les deux personnages se rencontrent à un moment où Encolpe paraît avoir renoncé provisoirement à la recherche de Giton (82, 4 et 6), et n'être engagé dans aucune autre aventure. Le récit de l'aventure de la matrone d'Ephèse est fait par Eumolpe sur le navire, au moment où la réconciliation vient de se faire entre Encolpe et Giton d'une part, Lichas et Tryphène d'autre part, et avant que ne s'engage une nouvelle péripétie de l'intrigue.

En somme, la composition du *Satiricon* n'est pas beaucoup plus éloignée de notre conception moderne du roman que celle de *Gil Blas* ou même de *Corinne.*

C. — LES VERS DANS LE SATIRICON

Il y a des vers dans le *Satiricon.* C'est un des traits qui donnent à l'ouvrage sa physionomie originale. Il importe donc d'y insister un peu.

D'abord combien y en a-t-il ? Pétrone a inséré dans son roman deux poèmes qui, bien qu'ils aient avec l'action un certain lien, forment en quelque sorte des enclaves poétiques. Ils ont leur sujet propre et une étendue assez grande pour que le lecteur, pendant qu'il les lit, soit supposé oublier momentanément l'intrigue du roman. Ce sont : le poème de la prise de Troie (ch. 89, 65 vers) et le poème de la guerre civile (ch. 119-124, 295 vers). Ces deux poèmes, qui sont des épisodes nettement distincts, étant mis à part, il reste peu de vers dans le *Satiricon* : 254 en tout [1], répartis par

[1] Il y a quelques chances, d'ailleurs, pour que la proportion des parties perdues

groupes d'étendue inégale, dont un seul dépasse vingt vers (ch. 5). On ne peut donc pas dire qu'il y a dans le *Satiricon* un mélange de la prose et des vers, mais que la poésie y est présente comme un élément de variété auquel l'auteur recourt avec beaucoup de ménagement.

Pétrone emploie des mètres variés, parfois plusieurs dans le même poème (5, 109), et il les choisit conformément au sujet traité. L'étude de la métrique de Pétrone nous intéresse moins ici que le rapport des parties en vers avec l'ensemble de l'ouvrage.

Tout d'abord, en quoi consistent ces parties ou parcelles poétiques, et quel en est le contenu ?

Il y a d'abord des citations très peu nombreuses, six en tout, dont cinq de Virgile et une d'Horace. Nous faisons abstraction ici des emprunts faits à Virgile et à Lucain dans les deux poèmes ; ce sont d'ailleurs le plus souvent des adaptations, et non des citations. La rareté des citations est un trait commun à presque toutes les œuvres artistiques de l'antiquité ; l'auteur ancien les évite pour conserver l'unité du ton. Le choix des auteurs cités est à signaler à cause du grand rôle que joue dans le roman, comme nous le verrons, la parodie de l'épopée.

Les passages en vers qui appartiennent à Pétrone lui-même peuvent se diviser en deux groupes : les plus longs, qui par leur étendue même produisent un arrêt momentané dans le développement du récit (ce sont les deux poèmes), et les autres, dont le rapport au récit est beaucoup plus étroit. Les passages du premier genre eux-mêmes ont un lien assez apparent avec la partie du récit où ils se trouvent. Le récit de la prise de Troie nous est donné comme la description versifiée d'un tableau que les personnages ont sous les yeux dans une galerie. Le poème ne prend pas beaucoup

aux parties conservées soit plus faible pour les vers que pour la prose. Les abréviateurs paraissent, en effet, avoir pris intérêt aux passages en vers, car ils nous en ont transmis quelques-uns isolés (80, 9 ; 82, 5 ; 131, 8 ; 139, 2).

plus de place que n'en prendrait la description en prose d'un tableau ancien de grandes dimensions, qu'il faut nous représenter comme surchargé de scènes et de personnages. Le poème de la Guerre civile est récité par Eumolpe à titre d'illustration des préceptes qu'il vient de donner sur la composition de l'épopée. Le plus long des poèmes du *Satiricon* après les deux précédents (ch. 5, 22 vers), qui contient une exhortation au futur orateur, c'est la deuxième partie d'un discours prononcé par le rhéteur Agamemnon au cours d'un débat sur les causes de la décadence de l'éloquence.

Parmi les courts passages en vers du *Satiricon*, il faut encore distinguer deux espèces. Les uns font partie de l'action elle-même; ce sont des éléments du récit, nécessaires ou du moins utiles, que l'auteur a mieux aimé écrire en vers qu'en prose. Les autres sont en dehors de l'action : ce sont des commentaires poétiques des situations ou des paysages décrits. Voici des exemples du premier genre : au chapitre 23, le *cinaedus*, le danseur qui accompagne Quartilla, chante, et naturellement en vers ; au chapitre 108, sur le navire, après la bataille, Tryphène vient en ambassadrice exhorter à la paix les partisans d'Encolpe et de Giton; elle les harangue en vers, et le choix du vers s'explique, car la situation est traitée dans le style de l'épopée ; au chapitre 133, Encolpe vient au temple de Priape pour conjurer la colère du dieu, et, dans un ouvrage où le vers est admis, il est tout naturel que sa prière soit présentée en vers. Voici maintenant des exemples du second genre. Au chapitre 18, Quartilla, après avoir puni Encolpe et ses compagnons et fait sa paix avec eux, prononce quatre vers dans le style le plus solennel, qui commentent la situation et expliquent la morale de sa conduite; au chapitre 93, Eumolpe, invité à diner par Encolpe, déclame quelques vers pour justifier, et en même temps ennoblir, la simplicité du repas; au chapitre 127, Encolpe, sous le nom de Polyænos,

donne cours en quelques vers à l'enthousiasme que lui inspire la beauté de Circé.

Comment se fait l'insertion des parties en vers dans la trame de prose du roman ? Elle se fait de différentes manières, mais toujours avec soin et d'une manière conforme au caractère du passage.

Les passages en vers les plus étendus, et qui ont le moins de rapport avec l'intrigue, sont annoncés par des phrases qui en justifient la présence et en expliquent le sujet. Ainsi, au chapitre 5, la partie en vers du discours du rhéteur Agamemnon est rattachée à la partie en prose par la phrase suivante : « Mais ne va pas croire que je désapprouve l'impromptu sans prétention à la manière de Lucilius ; je vais moi-même recourir à la forme du vers pour exprimer ma pensée. » Toutes les fois que se présente un passage en vers de quelque étendue, Pétrone exprime le même sentiment de modestie et d'hésitation. Ainsi la tirade philosophico-satirique en vers de Trimalcion, au chapitre 55, est présentée, par pur artifice d'ailleurs, comme une citation de Publilius Syrus, et Trimalcion, en parlant de son auteur, loue sa morale, et non point son talent poétique. Au chapitre 119, le poème de la Guerre civile est donné comme une improvisation qui n'a pas encore reçu la dernière main. Dans d'autres passages, cette annonce de modestie s'exprime, non dans l'annonce du poème, mais dans l'accueil qu'il reçoit. La description en vers par Eumolpe du tableau sur la prise de Troie (ch. 89) est accueillie à coups de pierres par les visiteurs de la galerie ; la modeste élégie *(elegidarion)* du même sur les cheveux coupés d'Encolpe et de Giton (ch. 109) est qualifiée par Encolpe de ridicule (110, 1 : *Plura volebat proferre, credo, et ineptiora praeteritis)*. Ces passages nous apprennent, d'abord, que l'amour-propre d'artiste est grand chez l'auteur, et ils suffiraient à nous avertir, si nous ne le sentions bien par ailleurs, que le *Satiricon* est tout autre chose qu'une fantaisie de grand seigneur. Ils nous

avertissent aussi que Pétrone se méfie de son talent de poète, et les vers du *Satiricon* ne sont pas en effet la meilleure partie de l'ouvrage. Cette méfiance de l'auteur ne nous permet d'ailleurs aucunement de supposer qu'il considère ces essais poétiques avec indifférence, et qu'il n'y a pas donné tous ses soins : on peut travailler avec beaucoup de zèle, et en même temps se rendre compte que l'on n'a pas très bien réussi.

Les passages en vers qui sont plus courts, et qui ont un rapport plus direct avec l'action, ne sont introduits par une phrase d'annonce que lorsque la situation l'exige. Par exemple les trois vers informes déclamés par Trimalcion au chapitre 55 sont annoncés par le narrateur Encolpe dans les termes suivants : « *statimque codicillos poposcit, et non diu cogitatione distorta haec recitavit.* » Toutes les fois qu'il le peut, et en réalité presque toujours, Pétrone se dispense de la phrase d'annonce, qui alourdit le récit, et le personnage qui parle passe sans transition de la prose aux vers : par exemple Ascylte au chapitre 14, Eumolpe au chapitre 83, Encolpe lui-même au chapitre 127. L'exemple le plus remarquable du passage de la prose au vers sans transition et sans annonce se trouve au chapitre 135 : la description faite par Encolpe de la demeure de la prêtresse Œnothea. Ici il y a entre le vers et la prose une sorte d'opposition, et cette opposition elle-même est recherchée par l'auteur et rendue par lui aussi apparente que possible pour un effet de parodie ou de burlesque. Il lui plaît de faire intervenir brusquement le ton et le style de la poésie épique pour décrire cette chambre *(cella)* misérable et malpropre.

A quels personnages sont attribués les passages en vers ? Presque tous les personnages principaux s'expriment en vers à un moment quelconque du roman, et même aussi quelques personnages épisodiques : le danseur amené par Quartilla, la prêtresse Œnothea. Chez aucun le discours en vers n'est contraire à la vraisemblance ; tous sont assez

instruits pour être supposés capables de mettre debout quelques vers. Trimalcion, qui n'a aucune instruction, a du moins des prétentions à l'instruction. Celui qui parle le plus longuement en vers, et à qui Pétrone attribue les deux passages en vers les plus étendus, c'est le poète Eumolpe, et cela est naturel. Celui qui parle le plus souvent en vers, c'est l'auteur supposé du récit, Encolpe, et cela encore est naturel, conforme à la fiction qui fait de lui le narrateur des événements décrits ; Encolpe paraît être d'ailleurs avec Eumolpe le personnage le plus cultivé du roman. Ni le Tarentin Lichas, ni Giton ne s'expriment en vers : le premier ne joue, dans la partie de l'intrigue que nous pouvons suivre, qu'un rôle effacé ; son rôle devait être plus important dans la partie précédente que nous avons perdue. Quant à Giton, c'est des trois coureurs d'aventures, Encolpe, Ascylte et lui, le moins cultivé et celui qui paraît avoir vécu dans les milieux les plus bas ; c'est aussi le plus jeune. Pétrone ne fait jamais parler en vers, autant du moins que nous pouvons en juger, les personnages dont la condition ou le rôle ne suppose aucune culture, esclaves, servantes, marchands à l'étalage, muletiers, etc., c'est-à-dire ceux dans la bouche desquels un discours en vers serait invraisemblable. Le souci qu'a l'auteur de la vraisemblance est sensible dans la manière dont il fait parler Trimalcion. Celui-ci s'exprime en vers dans quatre passages : une fois, c'est pour faire une citation d'un passage de Virgile probablement très banal (ch. 39) ; deux fois (ch. 34 et 55) il n'arrive à composer que quelques vers, d'ailleurs faux ; une fois il prononce un poème de seize vers bien faits (ch. 55), mais Pétrone présente comme une citation de Publilius Syrus ces vers, que Trimalcion a retenus à cause de leur saine morale. Enfin nous voyons l'auteur lui-même s'exprimer en vers dans son ouvrage ; le passage où il se laisse aller ainsi à paraître en personne est particulièrement important, bien que très court : il se trouve au chapitre 132. Il y a là

huit vers qui paraissent être mis, pour le respect de la fiction, dans la bouche d'Encolpe, sans que cela soit d'ailleurs expressément indiqué, mais qui sont en réalité pensés par Pétrone lui-même.

Si nous considérons les moments de l'intrigue dans lesquels l'auteur s'exprime en vers, nous n'observons pas la même recherche de vraisemblance que dans l'attribution des vers aux différents personnages. Par exemple, au chapitre 14, Ascylte se met à parler en vers au milieu d'une discussion qu'il a avec Encolpe en plein marché sur le meilleur moyen de rentrer en possession du manteau qui contient leur argent, et il développe un lieu commun peu vraisemblable à cette place, qui dans la réalité aurait surpris son interlocuteur, et lui aurait causé quelque impatience. Ce passage et quelques autres, par exemple la description de la chambre d'Œnothea au chapitre 135, nous font connaître l'explication de la présence de vers dans le *Satiricon*. Ils y sont un élément de variété et de fantaisie. Ils donnent à l'auteur le moyen d'intervenir, de se dérober à la convention fondamentale du livre, le récit autobiographique, aussi bien qu'aux vraisemblances particulières de la situation. Ils lui servent à nous démontrer qu'une des lois suprêmes de son art, c'est d'obéir à sa fantaisie.

Il lui suffit d'ailleurs de nous rappeler à l'occasion cette liberté souveraine. Dans l'ensemble il observe et les convenances artistiques, en ne mêlant les vers à la prose que dans des proportions discrètes, et les convenances psychologiques, en n'attribuant les discours en vers qu'à des personnages chez qui ils ne nous choquent pas.

Les caraçtères des parties en vers, tels que nous venons de les définir, nous fournissent une indication précieuse sur les origines véritables du *Satiricon* ; c'est un point sur lequel nous reviendrons plus loin. Nous aurons aussi, par la suite, à signaler l'emploi que Pétrone fait des vers comme un des éléments du caractère parodique de l'ouvrage.

D. — CARACTÈRES GÉNÉRAUX DU SATIRICON

Nous ne connaissons encore que la forme générale, ou le corps du *Satiricon* ; il nous faut en étudier maintenant la substance et pour ainsi dire l'esprit. Nous allons essayer de le faire en indiquant les caractères généraux de l'ouvrage. On peut tout trouver dans le *Satiricon*, c'est précisément pour cela qu'il faut laisser de côté ce qui dans le livre est évidemment accessoire. Ainsi, lorsque nous aborderons plus tard la question des origines du *Satiricon*, nous ne risquerons pas de nous égarer. Il est nécessaire aussi, pour voir plus clair dans la même question, de ne pas se borner à énumérer les caractères principaux du livre, il faut en outre les classer et les présenter par ordre d'importance.

1° *Le caractère mimique.*

Nous entendons par là la description des événements et des personnages de la vie quotidienne. C'est là ce qui tient le plus de place dans le *Satiricon*. Le résumé que nous avons donné de l'intrigue suffit à le démontrer. Nous nous contenterons de rappeler en quels lieux l'auteur nous conduit successivement. Dans la partie du livre que nous avons perdue et qui précédait celle que nous avons conservée, les événements qui mettaient en présence Encolpe et Giton d'une part, Lichas et Tryphène d'autre part, et qui se passaient probablement à Tarente, supposent au moins comme théâtre deux endroits : la villa de Lichas et un navire. Une période de la vie d'Encolpe se passait dans l'école des gladiateurs, et une période de la vie de Giton dans une prison d'esclaves (81). Dans la partie conservée, nous trouvons une école de rhétorique, un portique, un mauvais lieu, une auberge (et c'est peut-être à l'auberge, et à l'auberge de bas étage, que séjournent le plus long-

temps, dans la partie conservée, les personnages du *Satiricon*), un marché, la maison de Trimalcion, et en particulier la salle à manger, une galerie de tableaux, un navire, la place publique de Crotone où Eumolpe s'entretient avec les coureurs d'héritage, une auberge de Crotone, la maison de Circé, le temple de Priape, la *cella* de la prêtresse Œnothea. On peut dire qu'il n'est pas un des décors dans lesquels se passait la vie d'un Italien de condition moyenne que Pétrone ne fasse passer sous nos yeux. Il ne manque à sa description que Rome, la vie politique et les grands personnages ; mais l'auteur avait de nombreuses et fortes raisons pour ne pas en parler.

Au sujet de la condition des personnages, il faut remarquer que les personnages principaux du roman, quelle que soit l'immoralité de leurs actes, n'appartiennent cependant pas à la plus basse condition. Trimalcion, Lichas, Tryphène, Quartilla, Circé, etc., même quand ils sont désignés comme étant de très basse origine, occupent un certain rang dans la société, et vivent dans le luxe. Encolpe, Ascylte, Giton, Eumolpe, appartiennent à cette catégorie d'escrocs ou de parasites qui ne prospèrent qu'auprès des riches. Chrysis, la suivante de Circé, est une de ces confidentes de la comédie, de la tragédie, de l'épopée et aussi de l'élégie, que la confiance de leur maîtresse élève au-dessus de leur condition. Avec la prêtresse de Priape Œnothea seulement, et avec son acolyte, l'entremetteuse Proselenos, nous touchons au très bas peuple. Celui-ci n'est pas absent du *Satiricon*, tout au contraire : aubergistes, muletiers, marchands, matelots, domestiques libres de bas étage, esclaves, etc., passent devant nos yeux ; mais ils ne sortent pas de l'arrière-plan et de la figuration ; l'auteur leur donne place pour la vérité du tableau, et non parce qu'il s'intéresse à eux en particulier. Ce classement, cette différence d'importance que l'auteur établit entre les personnages que la réalité lui présente s'explique par la conception même de l'ouvrage ; nous avons

vu que les parties épisodiques et les parties en vers ne pouvaient être présentées avec vraisemblance que si les personnages dans la bouche desquels l'auteur les met étaient supposés avoir une certaine culture et une certaine liberté de disposer de leur temps. On peut les expliquer aussi par la personnalité de l'auteur, telle que nous pouvons l'entrevoir. Pour le grand seigneur que paraît avoir été Pétrone, un Trimalcion ou un Encolpe peut être un objet d'attention, un esclave n'existe pas.

2° *Le caractère parodique.*

Ces scènes de la vie familière diffèrent de la réalité elle-même par une sorte d'atmosphère ou d'éclairage particulier. Cette atmosphère résulte de la parodie fréquente que l'auteur fait de la haute littérature, c'est-à-dire de la littérature d'imagination, et en particulier de l'épopée. La parodie est très abondante dans le *Satiricon*, mais il faut aussi l'indiquer tout de suite, plus ou moins abondante et apparente suivant les passages.

Elle est d'abord dans la donnée qui constitue l'intrigue et qui réunit les différents épisodes : la colère de Priape, qui poursuit Encolpe et amène l'échec successif de ses entreprises. Nous avons vu que cette fiction n'était pas seulement indiquée au début et à la fin du livre, mais encore rappelée au cours des événements. Cette donnée est évidemment inspirée de l'épopée, où elle était banale, plus banale encore pour les anciens que pour nous, parce qu'ils connaissaient mieux les poèmes consacrés aux légendes épiques qu'Homère a négligées. D'ailleurs c'est Pétrone lui-même qui établit le rapprochement entre le sujet du roman et l'épopée, dans le chapitre 139, que nous avons déjà cité.

Ce n'est pas seulement la donnée d'ensemble de l'ouvrage qui rappelle l'épopée, mais aussi un grand nombre des épisodes qui le composent. Certains d'entre eux nous font

penser moins à l'épopée qu'à la tragédie ; mais le procédé parodique y est le même ; en outre les sujets du drame ont leur origine dans l'épopée, et depuis l'époque alexandrine les caractères des deux genres tendent à se confondre. Rappelons les principaux de ces épisodes qui rappellent et parodient des scènes de la poésie sérieuse. Dans la première partie du roman, que nous avons perdue, les scènes de pillage et de meurtre qui se déroulaient à Tarente et ailleurs. Dans la ville inconnue où nous trouvons d'abord les personnages, l'altercation d'Encolpe et d'Ascylte se disputant Giton l'épée à la main (ch. 80), et le monologue d'Encolpe demeuré seul (ch. 81). Cette dernière scène rappelle aussi bien le drame que l'épopée, et la scène du double suicide simulé d'Encolpe et de Giton (ch. 94) a un caractère nettement dramatique (*dum haec fabula inter amantes luditur*, 95, 1). Pendant la navigation entre la ville inconnue et Crotone se déroulaient deux sortes de scènes : des scènes licencieuses, que nous avons à peu près complètement perdues, et qui vraisemblablement ne venaient pas de l'épopée, et des scènes que nous avons conservées, et dont beaucoup ont un caractère épique : ainsi l'apparition de Priape à Lichas (ch. 104) ; de même, le déguisement d'Encolpe et de Giton, que nous ne songerions pas à rapprocher du déguisement d'Ulysse à Ithaque, si Pétrone ne faisait lui-même le rapprochement (ch. 105, 10) ; la bataille entre les deux partis (*acies*, ch. 109, 1) et l'ambassade de Tryphène (ch. 108) ; enfin la tempête, le naufrage et la découverte du corps de Lichas (ch. 114-115). Pendant le séjour des héros du roman à Crotone se déroule l'aventure d'Encolpe, qui a pris le nom de Polyænos, et de Circé. Ici Pétrone lui-même, par les noms qu'il a choisis, nous invite à nous souvenir de l'épopée ; le nom de Polyænos, en effet, est une des épithètes qu'Homère donne à Ulysse, et il semble indiquer que, dans cette partie du roman du moins, Pétrone veut nous faire songer à Ulysse en nous parlant

d'Encolpe. L'aventure d'Encolpe-Polyænos et de Circé n'a pas d'équivalent dans l'*Odyssée* ; mais entre l'*Odyssée* et le *Satiricon* s'interpose toute une littérature mythologique et galante qui a déformé et aussi généralisé les figures tracées par Homère, celle d'Ulysse en particulier. Cet épisode nous présente une succession de scènes dont la plupart parodient l'épopée, quelques-unes l'élégie ; ce sont : la lettre de Circé à Encolpe et la réponse de Circé, qui sont des parodies des lettres d'amour de héros et d'héroïnes (ch. 129 et 130), le paysage d'élégie ou d'épopée (Pétrone le décrit en hexamètres) offert par la villa de Circé (ch. 131), la peinture du désespoir d'Encolpe après sa deuxième entrevue malheureuse avec Circé (ch. 132), l'invocation d'Encolpe à Priape, écrite en hexamètres (ch. 133), la visite d'Encolpe à la prêtresse Œnothea, qui l'accueille par un pompeux discours en vers dans lequel elle célèbre son pouvoir (ch. 134) ; enfin les scènes de magie (chez Proselenos, ch. 131 ; chez Œnothea, ch. 135 et suivants) ; ce dernier thème toutefois appartient à la littérature mimique aussi bien qu'à l'épopée, et c'est à la littérature mimique que sont empruntés la plupart des détails du récit de Pétrone.

La parodie de l'épopée et des autres genres de poésie sérieuse ne réside pas seulement dans les sujets traités, mais aussi dans l'expression. Les vers sont naturellement un des éléments principaux de la parodie dans la forme. Un des exemples les plus intéressants est la peinture de la pelouse émaillée de fleurs où Circé reçoit Polyænos (ch. 127, 9). Il nous montre comment Pétrone entend la parodie, et combien discrète elle est parfois chez lui. L'effet plaisant n'est sensible ici qu'à un lecteur qui a des souvenirs littéraires et du goût. Il consiste dans le contraste entre le tableau tracé dans les vers et la situation à propos de laquelle il est présenté, plus précisément dans le rapprochement que Pétrone nous invite à faire entre le mont Ida, les amours de Jupiter et de Junon, et le caprice sensuel de deux mortels médio-

crement estimables. L'intention plaisante de Pétrone n'est ici pleinement sentie que par le lecteur qui sait que de telles comparaisons sont propres à l'épopée, et employées par elle à illustrer les amours des héros. Prises en elles-mêmes, les idées exprimées dans ces vers par Pétrone et les mots qui les traduisent ne contiennent rien de plaisant, à plus forte raison, rien de grossier. D'ailleurs les vers écrits par Pétrone dans le style épique sont toujours traités avec grand soin et le désir de l'auteur est certainement qu'ils ne paraissent pas trop indignes des modèles qu'ils rappellent.

En dehors même des passages en vers, Pétrone prend volontiers, dans une intention plaisante, le ton et le style de l'épopée. Les passages suivants donneront une idée de sa manière : 80, 4 ; 138, 6 ; 127, 6-8. Ce dernier passage est particulièrement intéressant, parce que Pétrone fait intervenir l'idée de la fatalité, ou de la volonté divine, qui joue un si grand rôle dans l'épopée, et parce que dans l'expression il a su se garder de l'emphase qui aurait rendu l'idée entièrement invraisemblable et aurait donné au passage un caractère de burlesque grossier. Le passage dans lequel la parodie de l'épopée est le plus longuement développée se trouve au chapitre 132 (6-15).

Les allusions à l'épopée sont nombreuses dans le roman. On peut compter parmi elles, tout d'abord, les noms d'un grand nombre de personnages. Il y a exception pour les noms de Quartilla, Scintilla, Fortunata, ceux des affranchis amis de Trimalcion, ceux de beaucoup de personnages secondaires, dans lesquels l'auteur s'attache à reproduire les noms de la vie réelle, de même pour ceux de Giton et de Chrysis, qui viennent de la littérature mimique. Mais tous les autres personnages principaux, et quelques personnages secondaires, ont des noms qui rappellent l'épopée, le plus souvent avec une intention de parodie. La plupart de ces noms ont un sens, ainsi que nous l'avons vu ; ils désignent un trait de caractère, et souvent ce sens devient plaisant

par la considération du personnage auquel le nom est appliqué. Il y en a de deux sortes : les noms proprement dits et les adjectifs épithètes employés comme noms. Parmi les premiers, on trouve Agamemnon et Ménélas, qui viennent de l'*Iliade*, Circé, qui vient de l'*Odyssée*. Lichas se trouve dans Sophocle ; mais Pétrone l'a peut-être emprunté au poème épique sur Hercule auquel il fait allusion au chap. 139. Tryphæna et Œnothea (parodie d'un nom de l'*Odyssée*, Eidothea) sont des noms significatifs, choisis en accord avec le caractère du personnage. Parmi les noms épithètes, on trouve Encolpe, qui indique le caractère du personnage et n'a de plaisant que de convenir plutôt à une femme qu'à un homme ; Proselenos et Trimalcion, qui s'appliquent convenablement à une sorcière et à un parvenu (« plus ancienne que la lune » et « très puissant ») et sont plaisants par leur emphase, enfin Ascylte, Eumolpe et Polyænos dont le dernier se trouve à la fois dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée ;* ces trois noms sont plaisants par leur application aux personnages, le premier appelé « infatigable » (Pétrone traduit *laboriosus*, 92, 9) à juste titre, mais en un sens imprévu, le second appelé « charmeur » par dérision ; le troisième appelé « digne d'éloges », alors qu'il ne mérite que des reproches. En dehors des noms de personnages, il y a des allusions plus directes encore à l'épopée, soit à l'*Odyssée*, par des rapprochements entre les aventures d'Encolpe et celles d'Ulysse (ch. 101, 7 ; 105, 10 ; 127, 5-7 ; 132, 13), entre Giton et Ulysse (98, 5), soit aux œuvres de Virgile, sous forme de citations (ch. 39, 61, 111, 112, 132). Notre but n'est pas de donner une liste complète des allusions à l'épopée qui se trouvent dans le *Satiricon*, mais d'indiquer par des exemples la place que tient l'épopée dans le roman.

Ce n'est pas seulement dans les passages dont le sujet rappelle l'épopée que l'on trouve le ton épique, mais aussi dans les autres, et ce sont ceux-là qui prouvent le mieux l'intention qu'a l'auteur d'accuser une relation entre son

ouvrage et l'épopée. En voici quelques exemples. Nous faisons, pour ce genre de passages comme pour ceux que nous avons mentionnés précédemment, cette réserve que certains passages rappellent moins l'épopée que la tragédie ; mais nous rappelons la remarque faite plus haut, qu'à l'époque de Pétrone il n'y a plus depuis longtemps de différence sensible entre le ton de l'épopée et celui de la tragédie. Voici la rencontre de Quartilla avec les sacrilèges qu'elle poursuit et le langage qu'elle leur tient (17, 1-3 ; 18, 1) ; la déclaration d'Eumolpe à Giton, qui parodie plusieurs passages de Virgile (94, 1-2) et qui nous offre un des meilleurs exemples de l'art avec lequel Pétrone peint les personnages par leurs discours ; enfin la réconciliation d'Encolpe et d'Eumolpe, avant l'embarquement sur le navire qui doit les conduire à Crotone (99, 3). On remarquera la différence des trois passages : au chapitre 94, Pétrone emploie des mots poétiques, parce qu'il veut rappeler expressément au lecteur certains passages d'épopée ; dans les deux autres passages, l'expression est moins poétique que l'idée ; elle est faite de manière à se fondre sans peine avec les parties de récit toutes familières qui la précèdent et qui la suivent.

Il y a enfin des passages qui excluent entièrement le ton et le style épiques, parce que les actions qu'ils décrivent ont ce double caractère d'appartenir au courant le plus ordinaire de la vie, et de n'éveiller chez les acteurs aucune émotion qui puisse rendre vraisemblable, dans l'expression, le tour poétique. Telle est, par exemple, la scène du marché dans laquelle Encolpe et Ascylte retrouvent le manteau perdu, ou encore la plus grande partie de leur aventure avec Quartilla. Même dans ces passages, Pétrone rappelle parfois l'épopée — ou la haute littérature en vers —; l'artifice auquel il recourt est l'insertion de parties en vers. Le passage de la prose au vers est une sorte de convention d'interruption du récit, qui donne liberté à l'auteur d'employer le style de la poésie et avertit le lecteur de faire abstraction, un instant, des conve-

nances de la narration. Par exemple 14, 2 ; de même 15, 9 ; 18, 6 ; 93, 2. Ces morceaux en vers sont, dans les cas de ce genre, autant que nous pouvons en juger, toujours de courte étendue, et c'est là une preuve de goût de la part de l'auteur. En effet, s'ils se prolongeaient, le contraste qu'ils forment avec le récit dans lequel ils ont place deviendrait trop sensible ; et alors, ou bien le lecteur oublierait l'aventure en lisant des vers qui ne la lui rappellent que de loin, ou bien il attendrait avec ennui, en lisant les vers, la fin de l'aventure interrompue.

Ainsi la parodie de la poésie sérieuse est presque à chaque page du *Satiricon ;* sur quels genres porte-t-elle ? C'est l'épopée qui de beaucoup fournit les éléments les plus nombreux et les plus importants. Elle ne les fournit pas tous. Certaines scènes rappellent la tragédie aussi bien que l'épopée, par exemple celles dans lesquelles Giton s'interpose entre Encolpe et Ascylte (ch. 80), entre Encolpe et Tryphène (ch. 108). D'autres rappellent l'élégie amoureuse (l'échange de lettres entre Encolpe-Polyænos et Circé, ch. 129 et 130) ; il est vrai que ce genre, comme le drame, emprunte la plupart de ses sujets à l'épopée. La parodie s'étend aussi à l'élégie morale, ainsi dans la scène du marché (ch. 14, 2), à la poésie narrative dont nous trouvons l'exemple dans les *Métamorphoses* d'Ovide et qui vient de l'epyllion alexandrin (description de la maison d'Œnothea, ch. 135), enfin à la poésie licencieuse des mystères, écrite en vers ioniques (ch. 23 et 132).

Pour en revenir aux éléments épiques les plus importants, il est évident que, ni dans l'invention du sujet, ni dans le détail, Pétrone ne s'attache à un poème en particulier. Dans le passage en vers que nous avons déjà cité (ch. 139, 2), dans lequel Pétrone indique lui-même la relation entre la conception du *Satiricon* et celle de l'épopée, il nous donne le témoignage de la variété de son inspiration. Il cite l'*Odyssée*, mais il cite en même temps un certain nombre d'autres poèmes. Il ne cite pas l'*Enéide*, et cela est tout naturel :

Enée, héros national de Rome et ancêtre de la famille impériale, ne pouvait être signalé comme étant un objet de parodie. Dans le détail, la plupart des allusions et des citations sont tirées de l'*Odyssée* et de l'*Enéide*, mais beaucoup de passages ne font allusion probablement à aucun poème en particulier. D'ailleurs une étude de l'imitation des poètes dans le *Satiricon*, même plus complète que la nôtre, ne pourrait conduire ni à des rapprochements toujours certains, ni à une conclusion certaine, car nous ne connaissons ni tout le *Satiricon*, ni tous les poèmes que Pétrone a pu imiter.

Pour terminer cette partie de notre étude, il nous reste à dire brièvement comment Pétrone comprend la parodie. Le principe de la parodie est le même chez lui que partout ailleurs, il consiste dans le rapprochement d'éléments disparates ; l'auteur évoque les héros et le style de l'épopée (ou plus généralement les sujets et le style de la poésie sérieuse) à l'occasion d'événements de la vie courante ; il fait (avec les précautions que nous allons indiquer) parler et agir des personnages vulgaires comme des héros d'épopée. Ce qui appartient en propre à Pétrone, c'est l'art avec lequel le procédé de la parodie est employé par lui. Il sait, tout d'abord, que la parodie lasse vite et ne peut être continue. Il s'est rendu compte aussi que, pour que la parodie garde quelque délicatesse, il faut que les deux éléments rapprochés soient déformés le moins possible. Cette précaution est observée dans le *Satiricon*. D'une part, les héros de l'épopée, leurs actions, leur langage sont rappelés sans que l'auteur cherche à les rendre en eux-mêmes ridicules, ni même plaisants. D'autre part, si les personnages du roman agissent et parlent à l'occasion en héros d'épopée, ils ne le font que lorsque la situation y donne prétexte, et sans que Pétrone nous laisse jamais oublier leur caractère de personnages de la vie courante. Ce qui arrive quelquefois, c'est que Pétrone nous donne l'impression de se substituer à ses personnages et de parler en leur nom, par exemple dans les citations de

Virgile que fait le soldat du conte de la matrone d'Ephèse (ch. 111, 12; 112, 2); encore cet exemple se trouve-t-il dans un épisode distinct où le souci de reproduire exactement la réalité est moins sensible que dans le roman lui-même. Le contraste entre la situation ou la condition des personnages et le langage élevé qu'ils parlent ne va jamais jusqu'au ridicule, parce que Pétrone sait atténuer dans la mesure qui convient le ton de l'épopée qu'il leur prête. Nous trouvons un exemple de cette discrétion au chapitre 94, 1, en comparant le discours d'Eumolpe avec les passages de Virgile imités par Pétrone. Lorsque la situation ou la condition des personnages ne peut d'aucune manière se concilier avec les pensées et le style de la poésie sérieuse, Pétrone, nous l'avons vu, sépare nettement les deux éléments, il interrompt le récit et fait parler ses héros en vers. Grâce à cet art délicat de la parodie, le lecteur ne sent point de disparate entre les parties du livre dans lesquelles la parodie est sensible et celles dans lesquelles elle tient peu ou pas de place. L'étude de la parodie dans le *Satiricon* nous conduit ainsi à la même conclusion que l'étude des épisodes ou des parties en vers : l'auteur affirme son instinct de liberté, son droit à la variété et au mélange des tons ; mais, en même temps, il obéit à la loi d'harmonie et de convenance qui gouverne toutes les œuvres d'art.

Les remarques qui précèdent ne s'appliquent pas aux passages dans lesquels Pétrone fait œuvre non pas de romancier, mais de poète, et dont les plus importants de beaucoup sont le poème sur la prise de Troie et le poème sur la Guerre civile. La parodie chez Pétrone romancier et l'imitation chez Pétrone poète sont deux sujets d'étude entièrement distincts, et dont le premier seul nous intéresse.

3° *Le caractère érotique.*

Cet aspect du *Satiricon* n'est ni le plus séduisant, ni le

plus original. Mais nous ne pouvons le passer entièrement sous silence, car cette partie de notre description nous fournira des indices précieux pour apprécier les rapports du *Satiricon* avec ce qu'on appelle le roman grec.

Le caractère licencieux se manifeste dans la donnée même de l'intrigue, dans la conduite de tous les principaux personnages, dans le sujet de la plupart des principaux épisodes, à l'exception du banquet chez Trimalcion. Il suffit, pour le démontrer, de renvoyer à l'analyse que nous avons donnée du *Satiricon*. Mais ce qu'il importe de signaler, c'est l'application avec laquelle Pétrone recherche les spectacles licencieux. Cette recherche est sensible dans certaines des scènes décrites (ch. 7 et 8, 19 et suiv., 140). Dans les autres parties même du livre, certains des détails donnés n'ont pas d'autre raison d'être, par exemple les détails licencieux du banquet chez Trimalcion (ch. 67, 75), le côté déplaisant que Pétrone ajoute au caractère d'Eumolpe (ch. 94 et 140), enfin les passages 92, 9 et 105, 9, qui sont tout à fait dans la manière de Rabelais.

On peut s'étonner que ce parti pris de libertinage ne rende pas le livre ennuyeux. Cela tient d'abord aux mérites qu'il possède à d'autres égards, mais aussi au caractère du libertinage de Pétrone. L'auteur du *Satiricon* évite toute crudité dans l'expression ; il n'est ni raffiné, ni pervers ; il s'amuse lui-même des libertés qu'il prend avec les bonnes mœurs et il ne craint pas de dépasser, pour l'amusement de son lecteur et le sien propre, les bornes de la vraisemblance. En somme, il apporte dans la licence quelque chose de la mesure et de la délicatesse qui est un des caractères de son talent.

Dans toutes les scènes voluptueuses, il y a du moins un sentiment vrai, que les personnages et l'auteur lui-même éprouvent : c'est le goût du plaisir ; il apparaît clairement dans certaines des scènes auxquelles sont mêlés Giton et Circé. Mais l'amour au sens élevé du mot est à peu près complètement absent du livre. On n'en peut guère trouver

trace que dans un passage qui contient des paroles de Chrysis à Encolpe (ch. 139, 4). Ces paroles semblent pouvoir être interprétées comme l'expression d'un amour véritable et profond, surtout si on les rapproche d'un autre fragment (138, 5). Mais ces fragments appartiennent à une partie du récit dont le sujet nous échappe, leur interprétation est incertaine, et il est prudent de nous en tenir à l'impression que nous fournit l'ensemble du livre.

4° *Le caractère caricatural.*

Le caractère caricatural est moins répandu dans le *Satiricon* que les caractères précédents ; mais il est plus difficile à définir. Il consiste dans une déformation volontaire de la réalité, faite pour provoquer le rire du lecteur. Ce n'est pas le burlesque, car en dehors des passages de parodie épique on n'y trouve point le contraste que présenteraient, par exemple, les actions plaisantes d'un personnage sérieux, ou les actions sérieuses d'un personnage plaisant. Ce n'est pas non plus l'humour, car il n'y a aucune intervention de la personne de l'auteur. Le mot le plus juste est celui de caricature ; il ne l'est pas encore tout à fait, car ce mot désigne le plus souvent une déformation complète de la réalité, chose qui, comme nous le verrons, ne se présente guère chez Pétrone. Le terme de comparaison qui donne la meilleure idée de Pétrone, c'est encore ici Rabelais.

La caricature se confond en partie avec la parodie lorsque les objets que l'auteur veut décrire en les déformant sont vus par lui non seulement dans la réalité, mais en même temps dans les ouvrages littéraires qu'il veut rappeler à l'esprit du lecteur. On trouve à la fois le caractère de la parodie et celui de la caricature dans le suicide simulé de Giton au chapitre 94 ; de même dans la bataille qui se livre sur le navire entre les partisans de Tryphène et ceux d'Encolpe, à laquelle un artifice analogue de Giton et d'Encolpe con-

tribue à mettre fin ; de même dans les scènes de sorcellerie grotesque qui à la fin du livre mettent Encolpe aux prises avec les deux vieilles Proselenos et Œnothea.

La caricature se rencontre aussi parfois avec le caractère licencieux ; par exemple, dans des personnages tels que Quartilla, Tryphène, Lichas ; c'est dans la liberté même avec laquelle ces personnages étalent leurs instincts que se manifeste la déformation de la réalité, parce que cette liberté nous apparaît comme peu conforme à la vraisemblance.

Voici enfin d'autres exemples dans lesquels le caractère caricatural se présente seul et sans mélange.

Une scène caricaturale, et tout entière de pure farce, parce que la donnée même en est invraisemblable, est celle dans laquelle Pétrone nous montre Encolpe rossé par la vieille Proselenos dans le temple de Priape (ch. 134). La scène de la découverte du cadavre de Lichas, noyé au cours du naufrage (ch. 115), est d'un caractère différent ; le sujet même n'a rien de plaisant (il rappelle certains épisodes d'épopée), rien d'invraisemblable non plus (l'épisode a sa place naturelle dans l'enchaînement du récit) ; l'élément caricatural réside dans le ton que l'auteur prend pour raconter la scène (115, 7-10). Le trait caricatural est d'ailleurs ici très légèrement accusé.

Dans les personnages comme dans les scènes, la part de la caricature est variable, tantôt grande, tantôt faible. Le personnage de Quartilla se présente comme presque entièrement caricatural ; l'élément caricatural est ici l'exagération constante des sentiments et de leur expression. Sentiments d'ailleurs variés : tantôt la colère et la crainte, tantôt l'instinct voluptueux, tantôt la joie de la vengeance. Au contraire, dans le personnage de Trimalcion, la caricature ne tient presque aucune place. Si l'on isole l'homme de son milieu, on ne trouve dans la description que Pétrone fait de lui presque aucun trait qui soit, à proprement parler, caricatural, c'est-à-dire à la fois risible et d'une vraisemblance

douteuse. Il est ridicule, quand il énonce en pleurant à flots *(ubertim)* ses dernières volontés et les dispositions prises pour son enterrement ; mais il est vrai : le vin et la nourriture l'ont rendu larmoyant (72, 1). Il n'est pas vrai lorsqu'on parle devant lui d'un homme pauvre et qu'il demande : « Qu'est-ce qu'un pauvre ? » (48, 5), mais il n'est pas plaisant non plus ; c'est ici Pétrone qui parle par la voix de son héros ; ce que le portrait perd en vérité individuelle, il le gagne d'ailleurs en vérité générale et typique. Les éléments caricaturaux du personnage sont en dehors du personnage lui-même. Ils se trouvent d'abord dans le cadre exagérément amplifié qui l'entoure : surabondance du festin, richesse fabuleuse, luxe inouï ; ensuite dans le contraste que font, avec la vie luxueuse de Trimalcion et ses attitudes de grand seigneur, sa vulgarité et certaines aventures grotesques qui lui arrivent (54, 74). Le personnage d'Eumolpe est plus mêlé ; au moment du naufrage (ch. 115, 1), il est uniquement plaisant; l'auteur nous le montre déclamant avec des mugissements de bête sauvage, indifférent à la situation, et furieux contre ceux qui le troublent dans l'épanchement de sa verve poétique ; dans tout le reste du livre, ou à peu près, le portrait est tracé d'un trait juste et vrai. Un bon exemple du mélange de caricature et de vérité qui se présente assez souvent dans le *Satiricon* se trouve dans le passage qui est consacré au valet d'Eumolpe, et qui, si court qu'il soit, suffit à nous le rendre vivant (ch. 117, 12) : le personnage parle le langage le plus vrai ; en même temps il fait des gestes grossiers, et qui ne sont certainement pas indispensables à la description de son caractère. Il faut enfin noter que dans l'ensemble du livre est répandue une teinte générale d'exagération, et par conséquent de caricature, qui vient de l'exubérance des gestes et des paroles. Les cris, les larmes, les injures et les disputes se rencontrent à chaque page. Mais les personnages du roman sont d'abord des Italiens du Sud, ensuite des gens que ni leur éducation

ni la délicatesse de leurs sentiments ne dispose à s'exprimer avec modération ; de plus, ils sont peints sans indulgence par un homme qui s'intéresse à eux en artiste, mais ne les aime point.

Après avoir indiqué le côté caricatural du *Satiricon*, il faut aussitôt, pour rendre justice à l'art de l'auteur, indiquer combien la caricature est chez lui voisine de la vérité. D'abord, elle n'est pas continue ; elle est, nous l'avons vu, inégalement répartie entre les scènes et les personnages. Ensuite, là même où elle se trouve, elle n'empêche pas l'observation et la reproduction exacte de la réalité ; caricature et vérité sont à côté l'une de l'autre : nous en avons déjà trouvé un exemple dans le passage où il est question du valet d'Eumolpe (117, 12). Mais il y a plus ; la caricature chez Pétrone contient toujours et laisse transparaître une âme de vérité. Prenons les personnages les plus artificiels du livre, celui de Quartilla, ceux de Tryphène, de Circé, de Lichas, dépouillons-les du parti pris d'exagération et du parti pris de libertinage auxquels l'auteur a volontairement cédé en les dessinant ; nous y reconnaissons des éléments de vérité, pris dans l'observation d'une aristocratie et d'une bourgeoisie privées de toute règle morale et incapables de résister à leurs instincts ; ils nous apprennent qu'il y avait dans la société de l'époque des Nérons à tous les degrés, et dans quelle large mesure le régime de l'esclavage contribuait à la corruption générale. Il y a même des cas dans lesquels la caricature sert à faire mieux ressortir la vérité. Sans l'extravagante richesse dont l'auteur a entouré Trimalcion, nous serions moins frappés de la vulgarité et de la bassesse du personnage ; l'exagération du cadre contribue à faire de Trimalcion le type de toute une catégorie d'individus. Chez Pétrone, la caricature est si près de la vérité que, comme chez Molière, l'on se demande parfois si la réalité est ou non déformée, et l'on hésite à répondre. En voici un exemple. Au chapitre 92 (5-6) Eumolpe, chassé du bain par les baigneurs

qu'il a importunés de ses vers, raconte la scène à Encolpe et dit : « ... et, après avoir été chassé du bain aussi bien que du théâtre, je me mis à courir dans tous les coins appelant à pleine voix mon cher Encolpe ». Le mot *tamquam in theatro* est-il vrai ? Au premier coup d'œil, non, car il n'y a pas de raison pour qu'Eumolpe cherche à se diminuer ; à la réflexion, oui, l'habitude de la mauvaise fortune lui a fait perdre tout orgueil et jusqu'au souvenir de ses ambitions passées. Enfin, comme chez Molière aussi, il arrive qu'une donnée bouffonne soit traitée avec le plus juste accent de vérité. Un exemple excellent se trouve dans les derniers fragments du livre (141, 6 suiv.). Il serait trop long de le citer. Il s'agit du testament par lequel Eumolpe oblige ses héritiers à manger chacun une partie de son cadavre. Un personnage dont les manuscrits ne nous indiquent pas le nom y démontre à un des héritiers futurs qu'avec un peu de bonne volonté il arrivera à se plier à la condition imposée.

Sur ce côté caricatural de l'œuvre de Pétrone, l'impression d'ensemble est très différente de celle que laisse l'œuvre de Rabelais, malgré les points de contact que nous avons signalés entre les procédés des deux artistes. Elle est la suivante. La caricature, la déformation systématique de la réalité tient beaucoup moins de place dans Pétrone que dans Rabelais. Elle est, aux yeux de Pétrone, une des conventions nécessaires du genre auquel, dans sa pensée, son ouvrage se rattache. Il demeure fidèle à cette convention, tant qu'il n'éprouve pas, pour les personnages et les scènes qu'il décrit, un intérêt particulier ; aussitôt qu'il s'intéresse aux objets décrits et dans la mesure où il s'y intéresse, il oublie la convention et il cesse de travestir la vérité. La caricature, posée en quelque sorte en principe, est sans cesse ramenée à la vérité par le tempérament de l'auteur.

5° *La fantaisie et la variété.*

Nous avons placé ce caractère en dernier lieu parce qu'il intéresse à la fois la forme et le fond, et qu'il ne peut être apprécié exactement avant d'avoir décrit les précédents. Mais il est un des plus importants. En réalité, nous l'avons signalé déjà dans chacun des aspects principaux de l'œuvre de Pétrone, et nous n'avons plus qu'à rappeler sommairement les indications données à ce sujet. Fantaisie et variété vont ensemble ; la seconde est la conséquence et la manifestation de la première.

La fantaisie et la variété se marquent dans le *Satiricon* par les traits suivants. Dans le sujet lui-même, la variété des scènes auxquelles l'intrigue donne lieu, et des décors dans lesquels elles se jouent ; les épisodes qui s'intercalent au milieu du récit et qui suspendent un moment l'intrigue. Dans la manière dont l'auteur traite son sujet, le mélange de vérité et de bouffonnerie, le mélange d'un style familier et même souvent vulgaire avec un style noble qui approche l'épopée de plus ou moins près. Enfin dans la forme de l'ouvrage, le mélange des vers et de la prose, et la variété des mètres.

Si nous avons observé, dans le *Satiricon*, la fantaisie et la variété, nous avons observé aussi l'unité et l'harmonie. On a l'impression que, pour l'auteur, ces dernières qualités ne sont pas moins indispensables à l'œuvre d'art que les premières. A la vérité, l'état dans lequel l'ouvrage nous est parvenu, sans début ni fin, et partagé en fragments d'étendue inégale, en rend la variété plus sensible que l'unité.

Voici maintenant par quels traits se marque, dans le *Satiricon*, la recherche de l'unité.

Il faut renoncer à la découvrir dans l'intrigue, parce que nous la connaissons trop mal. On peut remarquer toutefois que les personnages du récit, considérés dans leur ensemble,

donnent l'impression, non pas de la confusion, mais d'une répartition harmonieuse en groupes d'importance inégale. Les personnages du premier plan sont Encolpe, Giton, Ascylte, Eumolpe. Les personnages de second plan sont, d'une part, Quartilla et Circé, d'autre part Lichas et Tryphène ; ces deux derniers paraissent à deux périodes différentes du récit, et leur réapparition a pour effet de renforcer l'unité de l'intrigue. Il y a en outre des personnages de troisième plan et des figurants. Sans doute, cette répartition des personnages en groupes se trouve dans les romans les plus banals ; mais encore faut-il qu'ils soient des romans, et non pas des successions d'aventures distinctes ; elle forme donc un des caractères de cette unité que nous recherchons dans le *Satiricon*.

Parmi les épisodes insérés dans le récit, un seul, si l'on se représente l'ouvrage complet, a une étendue assez grande pour en compromettre l'unité, c'est le banquet chez Trimalcion. Encore cette description n'est-elle pas incompatible avec une certaine harmonie de la composition, à condition de considérer dans le *Satiricon* non point le roman proprement dit, mais l'œuvre d'art. Il n'est pas impossible que l'auteur ait appliqué un dessein prémédité en traitant avec une ampleur particulière et en plaçant, au centre de tout l'ouvrage, la partie dans laquelle il s'est efforcé de donner pleine carrière à son talent.

L'emploi du vers laisse apparaître, plus nettement encore que les épisodes, le souci de l'unité. Les vers, nous l'avons vu, même si l'on tient compte des deux longs poèmes récités par Eumolpe, occupent une place assez faible pour n'apparaître que comme les ornements d'un ouvrage en prose ; leur présence est toujours expliquée et justifiée par l'auteur ; ils contribuent même en un certain sens à l'unité de ton des parties en prose, en les déchargeant des éléments trop sensiblement disparates que risquait d'y amener la parodie de la poésie sérieuse.

Dans la conception des scènes et des personnages, s'il y a un mélange de bouffonnerie et de vérité, nous avons vu que la vérité tend sans cesse à l'emporter sur la bouffonnerie.

Enfin on retrouve dans le style le même effort vers l'unité ; le ton de la conversation quotidienne et le ton de la littérature sérieuse se fondent dans un mélange dont la composition semble toujours déterminée par le degré de vérité, ou par la nuance de parodie, que l'auteur a voulu mettre dans le personnage.

Ainsi la fantaisie et l'unité, telles que nous les avons définies et opposées, sont toutes deux présentes dans le *Satiricon*. La fantaisie est la loi du genre qui a servi de point de départ à Pétrone : la satire ; l'unité est la loi du genre qui lui a fourni le dessin général de son ouvrage : l'épopée. Il incline vers la fantaisie par l'effet d'un instinct puissant de liberté ; mais il est ramené vers l'unité dans la composition de l'ensemble, les scènes, les personnages, le style, par un instinct de vérité peut-être plus puissant encore. C'est la même soumission de l'artiste à son œuvre qui produit dans le *Satiricon*, et la vérité des peintures, et l'effort vers l'unité et l'harmonie indispensables à l'œuvre d'art.

II. — LES ORIGINES DU SATIRICON

A. — INTRODUCTION

On pose d'ordinaire le problème des origines du *Satiricon* de la façon suivante : à quel genre appartient le *Satiricon* ? Pour résoudre le problème ainsi posé, on dresse un catalogue des caractères principaux du *Satiricon ;* on cherche un genre littéraire qui présente plus ou moins complètement ces mêmes caractères, et l'on conclut que le *Satiricon* appartient à ce genre, que c'est une satire, un mime ou un roman. Dans ces comparaisons, on ne donne d'ailleurs pas toujours assez

d'attention aux différences, qui sont aussi importantes que les ressemblances. Mais une telle méthode paraît en elle même dangereuse et décevante. D'abord, l'ouvrage peut appartenir à plusieurs genres à la fois, parce qu'il est riche d'éléments variés, et parce que les genres auxquels on peut l'attribuer ont des caractères communs. Ensuite l'auteur a pu faire volontairement autre chose que ce qui existait avant lui ; à l'époque où l'ouvrage paraît avoir été écrit, la littérature romaine est encore dans sa pleine force créatrice : on veut faire autre chose que les auteurs du temps de la République, et autre chose que les Grecs.

D'autre part, il est possible d'énumérer, à propos du *Satiricon*, tous les genres avec lesquels l'ouvrage présente des points de contact, et de conclure que le *Satiricon* appartient, pour une part, à chacun de ces genres. Mais c'est là faire l'inventaire des données du problème, et non point le résoudre.

Nous nous proposons de considérer le problème sous son aspect psychologique, pour ainsi parler ; de rechercher ce que l'auteur a voulu faire, de quels éléments littéraires il est parti, et comment il les a adaptés à sa personnalité. Nous prendrons les caractères du *Satiricon*, non pas dans leur formule abstraite, mais dans leur réalité concrète : par exemple, l'élément érotique dans Pétrone n'a rien de commun avec l'élément érotique du roman grec. Nous nous efforcerons aussi de tenir compte de leur importance relative, et de l'importance qu'ils avaient aux yeux de l'auteur ; ainsi, la liberté de composition est un caractère de grande importance ; les parties en vers, les discussions littéraires, qui sont pour nous les parties mortes du *Satiricon*, avaient aux yeux de l'auteur beaucoup plus d'importance. Enfin il semble qu'il faille tenir plus de compte qu'on ne le fait d'ordinaire de ce que Pétrone nous dit de son œuvre ; il ne nous donne à ce sujet que quelques indications, mais elles sont capitales.

Dans notre discussion, nous suivrons le plan suivant : après avoir dit quelques mots de la date probable et de l'auteur probable de l'ouvrage, nous examinerons ce que Pétrone doit à la satire, au mime, à l'épopée et au roman, ou plutôt aux différents genres qui composent ce qu'on peut appeler la littérature romanesque en prose ; enfin nous indiquerons, pour conclure, dans quelle mesure il nous paraît avoir fait une œuvre originale.

B. — LA DATE ET L'AUTEUR

Il est important, pour déterminer les origines du *Satiricon*, de savoir à quelle date l'ouvrage a été écrit. Nous ne dirons à ce sujet que l'indispensable. Les données les plus certaines sont les suivantes : 1° On ne trouve dans le *Satiricon* aucune indication qui oblige à placer l'ouvrage à une date postérieure à celle de Néron ; 2° Certains détails (réunis par exemple dans l'édition Ernout, p. XI, n. 1), permettent de placer la date des événements racontés entre Caligula et Néron. Cette époque, dira-t-on, n'est pas nécessairement celle de la composition de l'ouvrage. Sans doute ; mais on ne voit pas non plus pourquoi l'auteur aurait placé à une époque différente de celle où il vivait l'intrigue d'un ouvrage qui ne contient aucune allusion à un événement politique ni à un personnage important. Il aurait pu le faire sans doute, pour des raisons que nous pouvons imaginer, par exemple le caractère licencieux d'une bonne partie de l'ouvrage ; mais, dans ce cas, il aurait nettement accusé la différence entre la date où il plaçait l'intrigue et celle où il vivait lui-même ; il aurait multiplié les points de repère permettant de dater avec exactitude et précision les événements racontés. C'est ainsi, par exemple, que procède Juvénal. Or, dans le *Satiricon*, les mentions de faits et de personnages appartenant à une époque déterminée sont, non seulement rares, mais encore accidentelles, introduites sans

aucune intention de l'auteur ; 3° Des deux poèmes récités par Eumolpe, le premier, la prise de Troie, reprend le sujet d'une partie des *Troica* de Néron, que celui-ci avait détachée pour la déclamer en public en l'an 65 ; l'autre reprend le sujet de la *Pharsale* de Lucain, précisément deux poèmes de l'époque de Néron. M. Ernout fait observer avec raison que la tentative faite par Pétrone pour corriger et améliorer ses modèles ne peut avoir d'intérêt que pour des lecteurs qui avaient ces modèles eux-mêmes bien présents à l'esprit. On ne peut tirer de cette remarque, pour établir la date de l'ouvrage, aucune conclusion en ce qui concerne la *Pharsale*, parce que le poème de Lucain a eu une renommée durable ; on le peut en ce qui concerne le poème de Néron, qui, suivant toutes vraisemblances, est tombé dans l'oubli après la mort de son auteur.

Ces présomptions conduisent à placer l'ouvrage à l'époque de Néron. Elles sont fortifiées par une dernière indication, qui nous est fournie par Tacite. Les manuscrits du *Satiricon* donnent, en effet, à l'auteur de l'ouvrage le nom de Petronius Arbiter. Or Tacite nous parle (*Ann.*, XVI, 17 à 19) d'un personnage de la cour de Néron qui s'appelait Petronius. Ce personnage était capable de faire œuvre d'écrivain, car, suivant Tacite, au moment de sa mort : « il écrivit le détail des débauches du prince, sous les noms d'hommes et de femmes perdues, et sans rien omettre de leur obscénité inventive ; il le signa et l'envoya à Néron. » Rien ne prouve que l'ouvrage auquel Tacite fait allusion est le *Satiricon*. Rien ne prouve non plus que cet ouvrage n'est pas le *Satiricon*. Il nous faudrait seulement admettre, dans ce cas, que Tacite ne connaissait du *Satiricon* qu'une image déformée à lui transmise par un contemporain de Pétrone ; mais cette supposition n'a rien d'invraisemblable ; nous ne pouvons être surpris que Tacite n'ait pas une connaissance directe du *Satiricon*, puisque Quintilien ne paraît pas le connaître non plus. Ce qui est certain, c'est que la composition litté-

raire mentionnée par Tacite rappelle certaines parties du *Satiricon*. En outre, le portrait que Tacite trace de Pétrone convient en tout point à l'auteur du *Satiricon*. Un dernier détail enfin mérite d'être mentionné. Les manuscrits, on l'a vu, appellent l'auteur du *Satiricon* Petronius Arbiter ; or le mot *arbiter* se retrouve dans le passage de Tacite, et précisément appliqué à Pétrone *(elegantiae arbiter)* ; est-ce là pur hasard ? Tacite fait-il allusion au *cognomen* de Pétrone ? Le nom de l'auteur du *Satiricon*, tel que les manuscrits nous l'ont transmis, a-t-il été composé par allusion au passage de Tacite ? Toutes les hypothèses sont possibles. En réunissant tous ces indices, nous sommes fondés à dire que, si le Pétrone dont parle Tacite n'est pas l'auteur du *Satiricon*, nous sommes en présence d'une coïncidence singulière.

Il faut ajouter que les conversations sur la littérature et sur l'art oratoire, qui se trouvent dans le *Satiricon*, conviennent mieux à l'époque de Néron qu'à toute autre, et qu'il en est de même pour le style de Pétrone, lorsqu'il parle en son propre nom, sans emprunter ni le langage du peuple ni le ton de la parodie épique.

Dans l'ensemble, s'il n'est pas certain que le *Satiricon* a été écrit à l'époque de Néron, cette opinion est du moins la plus vraisemblable de beaucoup, et c'est la plus généralement admise aujourd'hui.

C. — LES ÉLÉMENTS SATIRIQUES

S'il suffisait, pour éclaircir les origines du *Satiricon*, de classer l'ouvrage sous la rubrique d'un genre donné, le problème serait aisément résolu. L'auteur lui-même, en effet, nous a indiqué, par le titre qu'il a choisi, de quels ouvrages il voulait que l'on rapprochât le sien. Les manuscrits nous donnent (sauf altérations négligeables) les deux titres sui-

vants : *P. A. Satirarum libri* et *P. A. Satiricon libri*. Ces deux titres sont équivalents ; le second n'est que la traduction du premier, à un détail près, sur lequel nous reviendrons : pour la traduction du mot *satira*, il a fallu recourir à un adjectif, puisque le grec ne possède pas de substantif équivalent. Il est inutile de nous demander lequel de ces deux titres a le plus de chances d'être celui qu'avait choisi l'auteur. Il nous suffit de pouvoir considérer comme certain que l'un ou l'autre, ou les deux, remontent à Pétrone lui-même, et non à un copiste ou à un érudit de basse époque. En effet, un lettré du IIIe ou du IVe siècle aurait vraisemblablement choisi, pour un ouvrage de ce genre, surtout si on se le représente dans son intégrité, un titre différent, rappelant plutôt ceux du roman ou de l'épopée.

Le titre choisi par Pétrone est justifié. C'est le genre satirique qui lui a fourni le point de départ de son activité d'écrivain, les traits essentiels de sa conception ; il lui doit plus qu'à tout autre, et ce sont les origines satiriques du *Satiricon* qu'il nous faut considérer en premier lieu. Mais le *Satiricon* ne doit pas tout au genre satirique, il s'en faut ; ce n'est pas une satire ; et, en rapprochant le *Satiricon* du genre satirique, il importe d'indiquer les différences des objets comparés aussi bien que leurs ressemblances.

On reconnaîtra les éléments satiriques du *Satiricon* en rapprochant Pétrone non pas de l'un ou de l'autre des trois grands satiriques, Lucilius, Varron, Horace, mais des trois réunis, ou mieux encore du genre satirique considéré dans sa conception générale et dans son ensemble.

Ici se pose une question préalable. Les éléments satiriques de son œuvre, Pétrone les doit-il à Rome ou à la Grèce ? C'est qu'en effet les satiriques latins ont eu en Grèce sinon des modèles, au moins des inspirateurs. Bion et Ménippe ont traité, semble-t-il, à peu près tous les sujets qu'ont traités Lucilius, Varron et Horace ; on trouve déjà chez eux, comme chez les latins, l'esprit satirique proprement dit,

l'esprit de raillerie agressive, et aussi la tendance morale. Nous ne pouvons certes pas affirmer que Pétrone ne doive rien aux sillographes grecs ; mais nous ne sommes nulle part dans la nécessité, pour expliquer les éléments satiriques du *Satiricon*, de remonter au delà des devanciers latins de l'auteur. En outre, ce que les satiriques latins paraissent avoir ajouté à leurs devanciers grecs, c'est l'idée même d'un genre distinct des autres, et dont le caractère propre serait la variété de la forme et du contenu, et la pleine liberté laissée à l'auteur. Or, nous verrons que cet instinct de liberté est ce que Pétrone doit de plus précieux au genre satirique. Nous conclurons donc que, dans l'ensemble tout au moins, les éléments satiriques du *Satiricon* sont des éléments romains.

Presque tous les sujets traités par les satiriques latins avant Pétrone se retrouvent dans son ouvrage et ils en occupent une partie importante. Voici en effet quelques énumérations de sujets de satires. D'abord des sujets communs à Varron, Horace et Juvénal : l'éloquence, la poésie, l'éducation, le pouvoir de l'argent, le riche parvenu, le dieu Priape, les chasseurs de testaments, les femmes amoureuses d'un gladiateur, la magie (Mendell Cl.-Phil., 1917, p. 169). Ensuite des sujets traités par Lucilius : assemblée des dieux pour juger un notable Romain contemporain ; sur un procès politique de l'époque ; voyage de Lucilius dans le sud de l'Italie ; contre le luxe ; discussion de problèmes grammaticaux et littéraires, avec attaques contre des contemporains ; sur la cuisine et le luxe de la table ; récit fait par Scipion Emilien de son voyage dans l'Orient grec ; sur sa maîtresse Collyra ; sur le genre satirique. D'autre part, Varron avait traité les sujets suivants : considérations littéraires et philosophiques, satires sur l'avare, sur les testaments, sur l'éducation des enfants, sur les aliments, sur les repas, sur le dieu Priape. Les titres de Varron font allusion en outre à des personnages mythologiques, en particulier

à Ulysse (Sesculixes), et à un voyage de longue étendue (Περίπλους), et ces deux indications font songer au *Satiricon*; mais il semble que les satires qui portaient ces deux titres avaient un caractère surtout philosophique. Quant à Horace, la description des deux sorcières Canidie et Sagana sur l'Esquilin, le voyage à Brindes, la dispute de Rex et Persius, la satire gastronomique 2, 4, surtout le banquet chez Nasidienus, sont les parties des satires qui rappellent le mieux le *Satiricon*.

Ainsi les sujets traités par les satiriques se retrouvent en grand nombre chez Pétrone. Voyons maintenant ce qu'il a conservé de l'esprit du genre satirique.

Le mot satire a été entendu par les Romains en deux sens, dont le premier est plus ancien que le second, et qui correspondent aux deux caractères principaux du genre. Le premier est celui du mélange, de la variété : variété dans les sujets traités, dans la forme (mélange de la prose et du vers, mélange de mètres différents) et aussi dans le ton et le style. Le second caractère est celui de la raillerie agressive ; l'esprit satirique consiste à choisir, dans les scènes et les personnages décrits, les traits qui font rire ; il faut ajouter cette nuance qui semble s'être montrée de bonne heure dans l'histoire de la satire romaine, et s'y être développée rapidement, que la satire fait rire surtout dans un but d'instruction morale. A ces deux caractères s'en ajoute un troisième, qui résulte presque nécessairement des deux autres : c'est que dans la satire la personnalité de l'auteur apparaît sans cesse ; il n'intervient pas seulement indirectement dans le libre choix des sujets et de la forme, dans le choix des éléments de la réalité sur lesquels il attire notre attention ; il intervient directement et prend la parole soit en son nom, soit par l'intermédiaire d'un personnage derrière le masque duquel nous le reconnaissons aisément.

Ces trois caractères de la satire se retrouvent dans le *Satiricon*.

Le premier y est le plus marqué et le plus important de beaucoup. Nous avons déjà défini la variété qui est le propre du genre satirique, lorsque nous avons défini dans le *Satiricon* la liberté et la fantaisie. Pétrone doit à la liberté du genre satirique plus que la permission d'écrire tantôt en prose, tantôt en vers, ou de décrire des scènes variées, plus aussi que la liberté d'introduire dans l'intrigue des digressions qui en arrêtent le progrès, il lui doit aussi d'avoir pu donner libre cours à sa personnalité, à son talent d'observation, à la souplesse de son style. Quand on pense à la tyrannie qu'exercent, dans les genres dits élevés, les doctrines littéraires et les modèles, à l'esclavage, pourrait-on presque dire, dans lequel ont vécu des hommes de génie comme Virgile, et des hommes de talent comme Stace, on aperçoit de combien Pétrone est redevable à la liberté du genre satirique. D'autre part, l'esprit satirique proprement dit, au sens ordinaire du mot, qui choisit dans la réalité les traits utiles pour la leçon morale, et qui les exagère, est présent aussi dans le *Satiricon* ; il s'y traduit par cette déformation des personnages et de leurs actions que nous avons appelé l'esprit caricatural. C'est certainement à l'inspiration satirique que Pétrone doit cet élément de caricature, sans lequel ses descriptions auraient un accent de vérité plus marqué. Enfin nous avons vu que le satirique est nécessairement amené à manifester sa personnalité dans son œuvre ; c'est à cette tendance que Pétrone obéit lorsqu'il institue des discussions sur la littérature et sur les beaux-arts, lorsqu'il fait tenir à Agamemnon, à Encolpe, à Eumolpe, à d'autres encore, des propos manifestement conformes à ses propres opinions, lorsqu'enfin il prend la parole en son nom propre, chose rare dans le roman, mais qui cependant n'y est pas sans exemple.

Il y a donc beaucoup de satire dans le *Satiricon*; mais il n'y a pas que de la satire. L'ouvrage diffère du genre satirique et le déborde, pour ainsi parler, par certains

caractères, qui sont parmi les plus importants et les plus originaux. Ces différences se marquent dans le contenu, dans l'esprit et dans la forme.

La plus frappante de toutes, c'est qu'il y a dans le *Satiricon* ce qui n'existe pas dans l'ensemble de l'œuvre des satiriques, et qui n'existait pas même, semble-t-il, dans un livre isolé de Lucilius ou de Varron, c'est-à-dire un sujet unique, une intrigue continue, qui enserre toutes les parties de l'ouvrage et les rattache les unes aux autres. Nous avons insisté sur les parties perdues du *Satiricon*, afin de bien montrer la présence de l'intrigue dans l'ouvrage et sa continuité. Cette intrigue a plus d'unité et de vigueur que celle du *Gil Blas* de Lesage, par exemple; jamais, tout au moins dans les parties conservées, Pétrone ne développe longuement une scène à laquelle les personnages principaux, et surtout Encolpe, n'assistent pas. L'intrigue du *Satiricon* n'est pas un cadre artificiel ; elle a son intérêt propre, qui résulte de la succession et du dénouement des aventures dans lesquelles sont engagés les personnages principaux, et surtout le plus important d'entre eux, Encolpe. Ce qu'on pourrait appeler l'intérêt d'intrigue, qui existe dans l'épopée, dans le drame, dans le roman, et qui existe dans le *Satiricon*, est complètement absent de la satire. D'autres éléments qui, à la différence de l'intérêt d'intrigue, existent chez les satiriques, se trouvent aussi dans le *Satiricon*, mais en plus grande proportion. Ces éléments sont : d'abord les scènes de la vie quotidienne qui ne conduisent à aucune critique des mœurs, à aucun enseignement moral, par exemple les scènes de marché, d'auberge, les conversations entre convives dans le banquet chez Trimalcion ; ensuite, les scènes que Pétrone a empruntées à l'épopée, batailles, naufrages, etc. ; enfin ce que nous avons appelé l'élément érotique : ses propos, lettres, ou scènes d'amour, ou plutôt de débauche.

Ainsi le contenu du *Satiricon* n'est pas exactement celui

de la satire ; l'esprit du *Satiricon* est plus différent encore de l'esprit de la satire. Les discussions morales, philosophiques, littéraires, en un mot les idées, tenaient chez Lucilius autant de place peut-être que la description ; chez Varron et chez Horace, peut-être davantage ; chez Pétrone, les idées sont l'accessoire ; la description, le récit, sont de beaucoup le principal. La tendance à tirer des objets une leçon morale, qui est habituelle dans la satire, n'est pas absente du *Satiricon*, mais elle s'y trouve comme une chose de tradition, à laquelle l'auteur ne tient pas beaucoup. Les lieux communs de la morale des satiriques occupent dans le *Satiricon* une place qui n'est pas négligeable ; mais ils sont exprimés avec une chaleur que l'on sent artificielle. Cette différence de Pétrone à l'égard de la morale a pour résultat que le spectacle de la vie est chez lui, nous l'avons vu, plus varié que chez les satiriques. Il est aussi plus vrai. Pétrone est moins enclin que les satiriques à déformer la réalité en accusant les traits grotesques ou haïssables, en créant des oppositions artificielles entre le bien et le mal ; ses personnages sont plus vrais que ceux d'Horace, bien qu'ils soient moins généralement humains. Le caractère conventionnel de l'esprit satirique se traduit dans le *Satiricon* par ce que nous avons appelé l'élément caricatural ; mais, en étudiant cet aspect du livre, nous avons observé comment le tempérament de l'auteur lutte victorieusement contre la convention du genre, et le ramène sans cesse de la caricature à la vérité. Une dernière différence entre l'esprit de la satire et l'esprit du *Satiricon*, c'est la place beaucoup moindre que tient dans l'ouvrage la personnalité de l'auteur. Dans la satire, l'auteur est présent partout, avec ses opinions et ses sentiments ; si l'on veut se rendre compte de ce caractère, il faut prendre dans Horace non pas les satires morales ou philosophiques, mais les satires descriptives, par exemple celle où le dieu Priape raconte comment il a mis en fuite deux sorcières (I, 8). Pétrone

s'est autorisé de cette liberté du genre satirique pour nous faire connaître soit ses opinions en matière de littérature et d'art, soit plus rarement ses jugements sur la morale et la société ; mais cette intervention de l'auteur ne se trouve que dans les parties qui sont des digressions évidentes ou bien dans les parties en vers ; partout ailleurs l'auteur se dérobe derrière ses personnages. Pour résumer ces différences entre l'inspiration de la satire et l'inspiration du *Satiricon*, nous dirons que l'esprit de la satire, c'est l'esprit satirique, tandis que l'esprit du *Satiricon*, dans ce qu'il a d'original, c'est l'esprit réaliste.

La différence entre Pétrone et les satiriques est plus sensible encore dans la forme que dans le contenu et dans l'inspiration. La loi du genre satirique, c'est la liberté de former les mélanges les plus disparates ; au contraire, Pétrone fait un effort vers l'unité dont nous avons indiqué plus haut les résultats. Le plus important c'est la présence d'une intrigue, qui a un intérêt propre, assez d'ampleur et de solidité pour absorber et se subordonner, à l'exception du banquet chez Trimalcion, tous les éléments étrangers que Pétrone y a introduits. Il y en a d'autres : unité dans le style, qui malgré sa variété évite les contrastes trop marqués, unité dans la forme, par la prédominance nette de la prose sur le vers. On remarquera, à propos du mélange de la prose et du vers, que Lucilius et Horace ont établi dans leurs ouvrages, comme Pétrone, l'unité de la forme, et d'une manière encore plus vigoureuse, puisqu'ils se sont limités au vers, et au vers hexamètre (Lucilius dans la dernière partie de son œuvre). Par là ils se sont éloignés aussi bien que lui du type pur et complet du genre satirique. Mais ils s'en sont éloignés dans une direction opposée. Pétrone transforme le genre satirique en une description de la réalité pour elle-même, et la prose est l'instrument qui convient à son dessein; Lucilius et surtout Horace, qui tendent à transformer la satire en un discours moral, lui imposent la

forme traditionnelle du poème didactique, qui est le vers hexamètre.

Ainsi, dans l'héritage des satiriques, Pétrone a trouvé les biens suivants. D'abord, et c'est le plus précieux de tous, la faculté de donner libre carrière à son tempérament en rencontrant la moindre quantité possible de conventions et de traditions. Ensuite, une partie notable des sujets traités. En outre, le droit de parler en son propre nom dans des épisodes étrangers au récit. Enfin une liberté dans la forme allant jusqu'au mélange de la prose et du vers. Bien que cette énumération ne comprenne pas certains des traits les plus originaux du *Satiricon*, elle établit d'une manière certaine, à notre avis, que la satire est le point de départ de Pétrone, que c'est dans le genre satirique qu'il a voulu faire œuvre d'écrivain. Nous comprenons d'ailleurs pourquoi il a donné à un ouvrage si différent des satires d'Horace, ou même de Lucilius et de Varron, le nom de satire. Les écrivains anciens ont toujours attaché une grande importance à la forme ; le mélange de la prose et du vers était un caractère propre au genre satirique ; sa présence suffisait à faire classer un ouvrage dans ce genre. De plus, les parties qui rappellent peut-être le plus la satire, ce sont les épisodes, les conversations littéraires et artistiques, et, dans leur intervention capricieuse au milieu du récit, les parties en vers, longues ou courtes, et dont les plus longues elles-mêmes ne prétendent pas à une entière indépendance et ne veulent être autre chose que des échantillons du talent poétique de l'auteur. Ces épisodes établissaient aux yeux de l'auteur, entre son œuvre et le genre satirique, un lien dont nous ne sentons plus la force.

D'autre part, le *Satiricon* se distingue des ouvrages satiriques qui l'ont précédé par les caractères suivants : l'esprit réaliste dans sa pleine liberté, dans la mesure où il échappe à la tendance caricaturale qui est propre au satirique, et bien que Pétrone n'échappe pas toujours à cette tendance ;

l'intrigue qui donne à l'ensemble une unité solide et qui a un intérêt par elle-même ; le souci de tempérer la variété du fond et de la forme par une certaine unité et une certaine harmonie ; enfin certains éléments du récit, dont le plus important est l'élément érotique.

Nous avons à voir maintenant quels genres et quels modèles ont fourni ou suggéré à Pétrone les apports qu'il a faits au type d'ouvrage que lui offrait le genre satirique, et l'ont aidé à faire, par rapport aux satiriques, ses devanciers, une œuvre si profondément originale.

D. — L'INFLUENCE DU MIME

Le mime est très ancien à Rome et y a toujours été très populaire. Nous n'avons pas besoin de passer dans le domaine de la littérature grecque pour indiquer les caractères du mime, ceux du moins par lesquels le mime a pu exercer une influence sur l'ouvrage de Pétrone.

La liberté du mime est comparable à celle de la satire. C'est un spectacle dramatique court, sans aucune règle ni aucune convention ; l'acteur principal peut avoir un ou plusieurs assistants, toujours en petit nombre ; le mime peut comprendre une scène unique, ou plusieurs scènes reliées par une courte intrigue. Deux caractères donnent au mime un air de réalité qui manque aux autres spectacles ; les acteurs n'ont ni masque ni cothurne, et les rôles féminins sont tenus par des femmes. Les sujets du mime sont en grande partie les mêmes que ceux de la satire. Cependant le mime restreint nécessairement ce qui dans la satire n'est pas dramatique : les discussions morales, philosophiques, littéraires. En revanche il admet une description plus étendue de la vie quotidienne et ne se limite pas à ce qui est sujet de satire ou de leçon morale. Parmi les titres des mimes de D. Laberius, celui des mimographes romains qui

nous est le moins mal connu, un nombre important désigne des situations, des conditions, des nationalités *(Saturnalia, Fullo, Galli)* et ne suppose pas autre chose que l'observation de la vie. D'autres titres rappellent ceux de la comédie. Les sujets mythologiques semblent ne jouer qu'un rôle restreint à l'époque de la république, mais ils se développent à l'époque impériale en même temps que l'élément plastique, costumes, attitudes, jeux de scène. La basse plaisanterie et l'obscénité sont deux caractères essentiels du mime ; suivant une tradition, les actrices de l'époque de la république se dévêtaient sur la scène à la demande des spectateurs, à la fin du spectacle. Le mime fait une place à la critique des mœurs, à la morale et même à la philosophie ; mais cette place est nécessairement plus faible que dans la satire, et ces sujets y sont vraisemblablement traités davantage sur le ton de la plaisanterie. Il nous reste, sous le nom du mimographe Publilius Syrus, une collection de sentences morales, extraites probablement de ses mimes, et contenant d'ailleurs de nombreuses insertions d'autre source. Sa morale est semblable à celle des personnages du roman de Pétrone ; elle a plutôt pour objet de guider l'homme dans la vie que que de le corriger ; elle n'est donc pas tout à fait celle des satiriques. Le style du mime se distingue de celui de la satire en ce qu'il vise à reproduire exactement le style de la conversation, non pas seulement celle des gens instruits et de condition relevée, mais celle du bas peuple. Aulu-Gelle reproche à Labérius d'avoir employé dans ses mimes non seulement des mots vulgaires, mais des mots d'une latinité douteuse, il faut entendre sans doute des mots de patois et des mots d'argot.

Depuis la fin de la république, la popularité du mime s'est accrue sans cesse. Le drame proprement dit, tragédie et comédie, est de moins en moins goûté, pour des raisons qui tiennent à la composition du public ; il ne conserve plus guère de faveur qu'auprès des lettrés, et se confond

plus ou moins avec les récitations ; l'atellane, la farce à personnages et à intrigue conventionnels, tombe en désuétude. Tout le terrain abandonné par le drame et par l'atellane est occupé par le chant, par la pantomime, et surtout par le mime. Il est le spectacle populaire par excellence, car il demande moins de sens artistique que la pantomime et le chant ; mais il a aussi la faveur des classes élevées, et même des empereurs. Aux représentations publiques de mimes viennent s'ajouter les représentations privées, interdites par certains empereurs. Avec le temps les sujets du mime deviennent de plus en plus variés ; nous entendons parler, pour l'époque impériale, de scènes mythologiques, héritage de la tragédie, traitées soit en parodie, soit même sérieusement, de scènes de mélodrame (voleurs mis en croix), de scènes qui utilisent les progrès de l'art du machiniste. En même temps que la variété des sujets, s'accroissent et la complexité de l'intrigue et le nombre des personnages. Le mime a dû finir par s'élargir jusqu'à l'ampleur du drame, dont il ne différait plus que par l'absence de règles ; mais il ne semble pas que le plein développement du genre soit encore atteint à l'époque de Pétrone.

Il résulte de ce qui précède que le mime est pour Pétrone un spectacle habituel, dont il a dû s'inspirer en quelque mesure. Cette conclusion est confirmée par le fait que le mime est mentionné à plusieurs reprises dans le *Satiricon*. Les deux premiers passages sont 80, 9 et 117, 4 ; dans l'un et l'autre, la comédie pourrait être citée aussi bien que le mime ; mais c'est précisément par là qu'ils sont intéressants ; ils nous apprennent qu'à l'époque de Pétrone le mime était le type ordinaire de la représentation dramatique. Il faut y joindre 35, 6 (allusion à un mime contemporain) et 55, 5, où Trimalcion cite des vers qu'il attribue à Publilius Syrus, et qui sont en réalité des vers de Pétrone dans la manière de Publilius Syrus. Nous savons que la renommée des mimes de Publilius Syrus avait survécu à

leur auteur, mais nous n'avons aucune raison de penser qu'ils étaient encore représentés à l'époque de Pétrone ; ce dernier passage semble donc indiquer que Pétrone prenait assez d'intérêt au mime pour lire les mimographes de la République.

S'il est vraisemblable que l'influence du mime s'est exercée sur l'œuvre de Pétrone, il est difficile de déterminer comment elle s'y manifeste. Il est inutile de fixer notre opinion en énumérant les sujets de description et les personnages du *Satiricon* et en les comparant à ceux du mime car nous avons vu que les sujets du mime sont en grande partie ceux de la satire. Il faut nous contenter des deux considérations générales suivantes, qui conduisent à restreindre à des limites assez étroites l'influence du mime. D'abord, l'ouvrage de Pétrone est, nous l'avons vu, nettement orienté vers la satire ; il tient étroitement au genre satirique, non seulement par le titre, mais par des éléments auxquels l'auteur attache une grande importance : les épisodes, les conversations littéraires et artistiques, le mélange de la prose et du vers, une prose très éloignée de la forme improvisée du mime, très soignée et très élégante, toutes les fois que l'auteur parle en son propre nom, des vers dépourvus de génie, mais non pas d'application. Nous admettrons donc que, ce que Pétrone trouvait à la fois dans la satire et dans le mime, il l'a plutôt pris dans la satire. Cette remarque n'a d'ailleurs qu'une valeur générale ; il est fort possible que telle scène, tel détail, ait été suggéré à l'auteur par les mimes qu'il avait lus ou vus. Ensuite, les scènes décrites dans le *Satiricon* ne trahissent en rien l'influence du théâtre. Le caractère du récit est celui du roman, et non celui du drame, parce que l'auteur indique non seulement les actions des personnages, mais leurs pensées et leurs sentiments. La structure même des prinpaux épisodes : le banquet, les scènes sur le navire, l'histoire de Polyænos et de Circé, en rend la représentation difficile.

Précisons, à propos du banquet, par quels traits la conception de Pétrone s'éloigne de la forme dramatique. 1° Le cadre qui entoure les personnages, et qui les rend plus expressifs, comprend une accumulation d'objets luxueux, de mets compliqués, de figurants variés ; il ne se prête pas à la représentation. 2° Parmi les propos et les gestes des personnages, beaucoup conviennent au théâtre, et cela est inévitable ; mais la plupart, et les plus originaux, perdraient à la scène de leur intérêt. 3° Le style de Pétrone, avec sa simplicité élégante et sa richesse de tons, est celui d'un homme qui certainement n'a jamais pensé au théâtre.

Lorsque nous trouvons des scènes qui font penser au drame, c'est à la tragédie elle-même qu'il faut les rapporter. Nous en avons la preuve dans les caractères que présente la parodie dans le *Satiricon*. La parodie, nous l'avons vu, y est discrète, exempte de bouffonnerie ; elle réside dans le détail plutôt que dans le sujet de la scène, dans le ton plutôt que dans les paroles ; elle est très différente de ce que pouvait être la parodie de la tragédie par le mime, et n'aurait pas été comprise au théâtre. A cause du mot que Pétrone fait prononcer à Eumolpe au chapitre 117, 4 *(Quid ergo cessamus mimum componere)*, on a prétendu que toute l'aventure d'Eumolpe à Crotone était inspirée du mime et qu'il fallait y voir une sorte de mime en prose. C'est là, à notre avis, une erreur. L'histoire d'Eumolpe et des « Captatores » s'étend sur un espace de temps assez long, elle comprend des scènes variées et de nombreux personnages ; elle ferait penser à la comédie plutôt qu'au mime ; mais, en réalité, elle n'a rien de dramatique ni dans son développement, ni dans son dénouement ; c'est la même situation qui se reproduit sans cesse, sans aucune variété que celle des détails ; et le dénouement que Pétrone imagine ne peut être indiqué d'avance sans perdre tout intérêt. Quant à la forme, nous n'avons pas d'indication permettant de croire que le mime, du moins à Rome et au temps de Pétrone, ait été écrit autrement qu'en

vers, et c'est là un caractère important, par lequel le *Satiricon* s'éloigne du mime et se rapproche de la satire.

Il faut, semble-t-il, chercher l'influence du mime plutôt dans l'inspiration générale du livre que dans un tel caractère particulier. Peut-être Pétrone, grâce au mime, a-t-il pris davantage conscience des parties originales de son talent, et s'est-il senti davantage autorisé à se dégager des conventions que le genre satirique lui-même, malgré sa liberté, lui imposait C'est le mime qui aurait encouragé en lui l'esprit réaliste, dans la mesure où il est distinct de l'esprit satirique. C'est à l'exemple du mime qu'il aurait restreint la part qu'occupent dans la satire les discussions sérieuses et les leçons morales, qu'il aurait donné plus de place aux scènes où la vie quotidienne est décrite sans aucune intention morale ou satirique, qu'il aurait enfin, dans le style, abandonné de temps à autre toute convention littéraire et même toute personnalité, pour reproduire le langage de la vie courante, celui même des gens du peuple, et jusque dans ses incorrections.

Si cette opinion est vraie, le mime contribuerait à expliquer un des caractères du *Satiricon* qui, ainsi que nous l'avons vu, ne trouvent pas dans la satire leur explication complète, c'est-à-dire l'esprit réaliste, l'observation de la réalité pour elle-même. L'influence du mime occuperait alors dans le *Satiricon* non pas la première place, mais une place encore très importante.

E. — L'INFLUENCE DE L'ÉPOPÉE

Dans la comparaison que nous venons de faire du *Satiricon* avec la satire et avec le mime, nous avons pu rattacher à leurs origines une grande partie et même la plus grande partie des éléments qui forment le contenu du livre ; une grande partie aussi des éléments qui en composent l'esprit. Mais il y a un élément dont nous n'avons pas trouvé trace

et par lequel le *Satiricon* diffère profondément de la satire et du mime. Cet élément, c'est la conception générale du livre. Par ce mot de conception générale, nous entendons deux choses qui sont différentes en elles-mêmes, mais qui sont inséparables dans l'esprit de l'auteur : 1° la donnée ou l'intrigue, qui produit l'enchaînement des événements racontés et qui donne à la suite de ces événements un commencement et une fin ; 2° l'effort de composition, l'effort donné par l'auteur pour rattacher à l'intrigue les parties même du livre qui lui sont étrangères, c'est-à-dire les épisodes (au sens que nous avons donné à ce mot) et les parties en vers. Nous avons insisté précédemment sur l'art de la composition, l'effort d'unité et d'harmonie dans le *Satiricon*, afin de bien montrer combien l'art de Pétrone est différent, à cet égard, de l'art du satirique ou du poète auteur de mimes. A quel genre littéraire Pétrone doit-il l'idée d'une intrigue dominant l'ensemble du récit, et l'idée d'une composition rigoureuse ? La réponse n'est pas douteuse ; il est surprenant qu'en étudiant les origines du *Satiricon* on ne songe pas d'ordinaire à poser la question que nous avons posée et à lui faire la réponse qui se présente aussitôt.

Le genre narratif de l'antiquité, c'est l'épopée. Le poète épique se propose précisément le même but que Pétrone : imaginer un récit dans lequel la variété des personnages et des scènes soit soumise à l'unité de l'intrigue. Le principal mérite du poème épique, c'est l'art de la composition, qui assure l'intérêt du récit. Pour voir la ressemblance du *Satiricon* avec l'épopée, il ne faut pas considérer l'une ou l'autre des épopées conservées, car les différences nous frappent plus que la ressemblance ; il faut considérer l'image abstraite de l'épopée telle que nous la présente Aristote dans la *Poétique* (ch. 23, paragraphes 1, 3, 4). Cette image répond au dessin du *Satiricon*, tel que nous avons cru pouvoir le tracer. Le début du paragraphe 4 nous donne une définition de l'unité de l'épopée qui s'applique exactement à l'unité

du *Satiricon*. La fin du paragraphe 3 contient une indication particulièrement intéressante; elle nous apprend qu'Aristote admet dans l'épopée les épisodes ; l'exemple qu'il cite nous fait comprendre ce qu'il entend par là : une partie du récit qui, sans être étrangère à la donnée générale, a, cependant, son sujet propre, et ralentit nécessairement l'action. Cette conception qu'Aristote se fait de l'unité du poème épique, unité plus complexe et plus souple que celle de la tragédie, peut contribuer à expliquer la présence des épisodes dans le *Satiricon*. Nous n'avons pas besoin de supposer que le passage même de la *Poétique* était présent à la pensée de Pétrone quand il conçut le *Satiricon ;* les théories littéraires d'Aristote étaient passées dans le domaine commun ; elles servaient de base à l'enseignement des rhéteurs.

Il y a un auteur de théories littéraires que Pétrone a certainement connu aussi bien qu'Aristote, puisqu'il le cite, c'est Horace. Lisons donc le court passage de l'*Art poétique* relatif à l'épopée (146-152). Horace est d'accord avec Aristote sur le point essentiel : nécessité de choisir un sujet qui permet l'unité de l'intrigue, maintien de cette unité dans tout le cours du poème. Il se sépare d'Aristote en ce qu'il demande au poète, sans d'ailleurs faire expressément allusion aux épisodes, un récit d'allure rapide, un intérêt d'émotion et d'art constamment soutenu ; et cette partie de la théorie d'Horace, qui accuse l'influence du drame sur l'épopée, ne paraît pas avoir d'application dans la composition du *Satiricon*. Il peut en être autrement pour les fragments épiques intercalés dans le roman, mais ils ne rentrent pas dans notre étude. En revanche, il y a un autre passage de l'*Art poétique* qui mérite de retenir notre attention. C'est le début, dans lequel Horace énonce, comme le principe essentiel de l'œuvre d'art, la loi d'harmonie et de convenance, harmonie des éléments entre eux, convenance de chaque partie à la place qui lui est assignée. Ce principe n'est pas appliqué par Horace à l'épopée en particulier, mais à tous les grands

genres également. Il faut nous souvenir ici qu'en étudiant l'art dans le *Satiricon* nous n'avons pas signalé seulement l'unité de l'intrigue et l'agencement des parties, mais un effort d'ensemble vers l'harmonie et la convenance des éléments. Il nous sera permis de rapprocher des préceptes d'Horace l'effort tenté par Pétrone. Nous ne dirons pas que Pétrone est le disciple d'Horace ; nous dirons qu'Horace comme critique et Pétrone comme artiste se sont inspirés tous deux d'une conception de l'œuvre d'art, d'une tendance, qui sont celles de leur époque, ou plus exactement celles des artistes classiques du temps. A considérer les choses dans leur ensemble, ce que le *Satiricon* nous offre, c'est un effort pour assembler harmonieusement les éléments fournis par la satire suivant un principe d'unité fourni par l'épopée. Nous admettrons plus volontiers que ce grand dessein ait pu être conçu par Pétrone sans le secours d'un modèle, sinous nous représentons qu'il est conforme à une des tendances littéraires de son époque.

On trouve le même effort d'unité et d'harmonie que dans le *Satiricon*, et aussi la même aspiration vers l'épopée, dans une œuvre antérieure d'un demi-siècle au *Satiricon*, et qui en est très différente pour tout le reste : ce sont les *Métamorphoses* d'Ovide. La tentative faite par Ovide, lorsque dans la maturité de son talent il est passé de l'élégie à l'épopée, rappelle beaucoup le dessein que Pétrone paraît s'être proposé. Ovide a voulu, comme Pétrone, réunir dans un même ouvrage, en leur donnant non seulement l'unité du sujet, mais encore celle du style, des récits différents aussi bien par la donnée que par le caractère, dont les uns sont des fragments d'épopée, les autres des contes, d'autres enfin des scènes toutes voisines de la vie familière.

En attribuant à l'épopée un rôle aussi important dans la conception du *Satiricon*, nous ne présentons pas seulement une hypothèse, mais un fait qui nous paraît certain. Nous avons, en effet, indiqué plus haut, lorsque nous avons étudié

la parodie épique dans le *Satiricon*, quelle place l'épopée occupe réellement dans le livre, et dans la pensée de l'auteur. Nous avons vu que la donnée du *Satiricon* est rapprochée par Pétrone lui-même de celle de l'*Odyssée* et des poèmes cycliques, que beaucoup des événements racontés se retrouvent dans les poèmes épiques, que les noms de la plupart des principaux personnages et le ton même qu'ils prennent de temps à autre dans leurs conversations sont inspirés par l'épopée et destinés à nous rappeler l'épopée.

Il serait inutile de démontrer par d'autres faits la place que tient l'épopée dans la pensée de Pétrone. En voici d'autres pourtant, qu'il est impossible d'omettre. Le *Satiricon* nous apprend que Pétrone avait médité sur la théorie de l'épopée, et qu'il aurait voulu faire œuvre de poète épique ; les deux poèmes insérés dans le *Satiricon* sont des tentatives vers l'épopée. Ces essais nous sont d'ailleurs présentés avec toute la modestie, et même toute l'hésitation possible, et cela fait honneur au goût de l'auteur. Ni sa critique, ni ses vers ne nous donnent la preuve de son originalité ; elles nous donnent du moins la preuve de ses inclinations et de ses préoccupations. Il est à peine besoin de rappeler que le genre épique a été en grande faveur au premier siècle, auprès des amateurs comme auprès des écrivains de métier.

Dans ce qui précède, nous nous sommes représenté la conception du *Satiricon* comme suggérée directement à l'auteur de l'ouvrage par les œuvres du genre épique. S'il en est ainsi, la parenté de l'ouvrage avec l'épopée est étroite, et l'auteur ne doit guère moins à l'épopée qu'à la satire ; en effet, s'il a trouvé dans la satire une partie, et la plus grande peut-être, des matériaux de son œuvre, il aurait trouvé dans l'épopée une part aussi de ces matériaux, et en outre le plan suivant lequel il les a disposés. Cette hypothèse, d'après laquelle le *Satiricon* sortirait directement de l'épopée, pourrait paraître invraisemblable si dans l'esprit de Pétrone l'épopée avait été représentée seulement par l'*Iliade*, l'*Odyssée*

ou même l'*Enéide*, car les héros du *Satiricon* sont bien loin de ceux d'Homère ou de Virgile. Elle cesse de l'être si l'on observe les changements subis au cours des siècles par les héros épiques et leurs aventures, et si l'on considère ces héros et ces aventures de l'épopée non point seulement dans la littérature sérieuse, mais aussi dans la littérature amusante. Les héros épiques, et les dieux eux-mêmes, ont été décrits de bonne heure comme burlesques, c'est-à-dire engagés dans des aventures plaisantes, dans des situations empruntées à la vie commune ; on les a aussi, et cette tendance s'est développée plus tard, présentés dans le rôle d'amoureux. Ces héros épiques burlesques et galants sont tout voisins des personnages du *Satiricon* pris dans certaines de leurs actions et de leurs attitudes ; grâce à eux se trouve réduite à peu de chose la distance qui peut sembler tout d'abord séparer le *Satiricon* de l'épopée. Il n'y a pas lieu de rechercher si Pétrone doit à un auteur en particulier ces images du héros épique burlesque et du héros épique amoureux, parce qu'elles ont été tracées par un très grand nombre d'écrivains, et qu'elles sont en quelque sorte dans le domaine commun. La parodie de l'épopée a été écrite en hexamètres, mise sur la scène *(Rhintonica)*, incorporée à la satire et au mime. Les héros épiques amoureux se rencontrent dans la littérature latine avant Pétrone, par exemple dans les *Héroïdes* d'Ovide, et déjà à l'époque républicaine chez un contemporain de Sylla, le poète Lævius. Dans l'image très incomplète que nous pouvons nous former de ce poète, certains traits rappellent le *Satiricon*. Lævius avait écrit sous le nom d'*Ἐρωτοπαίγνια*, qui trahit immédiatement l'influence alexandrine, des poèmes en mètres variés, dont le sujet était pris dans la mythologie et dans l'épopée, et dont l'inspiration était non seulement amoureuse, mais licencieuse. L'ouvrage de Lævius était long puisqu'on en cite le sixième livre. Les titres de quelques-uns de ces poèmes ont été conservés : *Adonis*, *Alcestes*, *Centauri*, *Helena*, *Ino*, *Phoenix*, *Protesilaudamia*,

Sirenocirca. Les deux derniers titres appellent une comparaison plus précise avec le *Satiricon* : le premier avec le passage 140, 12, où Pétrone fait un rapprochement entre Encolpe et Protésilas, le second avec l'épisode de Polyænos et de Circé. L'œuvre de Lævius était encore connue à l'époque impériale, et la parenté qu'elle présente à certains égards avec le *Satiricon* permet de croire que Pétrone ne l'a pas ignorée.

Il nous faut tenir compte aussi, pour apprécier exactement les rapports du *Satiricon* avec l'épopée, du fait que Pétrone, dans le domaine même de l'épopée sérieuse, ne connaissait pas seulement les poèmes homériques et l'*Enéide*, mais d'autres ouvrages. Il connaissait les poèmes cycliques, en particulier le poème des *Retours*, tout au moins par les arguments en prose qui en avaient été faits. Il connaissait aussi des épopées alexandrines, dans lesquelles les héros épiques sont fort différents de ce qu'ils étaient chez Homère et chez ses successeurs.

Les observations qui précèdent nous ont conduits à la conclusion suivante : si l'on considère non pas seulement l'épopée homérique, ni même seulement l'épopée sérieuse, mais pour ainsi parler la matière épique dans son ensemble, telle qu'elle pouvait se présenter à l'esprit de Pétrone, il n'est pas téméraire d'aller chercher directement dans l'épopée l'origine de la donnée générale qui donne au *Satiricon* son unité. Ceci étant admis, il reste dans la conception de l'ouvrage deux caractères importants que l'épopée n'explique pas. Le premier, c'est l'emploi de la prose pour le récit. Nous avons vu que les vers tiennent dans le *Satiricon* une place restreinte ; ils n'y figurent, abstraction faite des deux poèmes les plus étendus qui sont, dans une large mesure, indépendants du reste de l'ouvrage, que comme un héritage de la tradition satirique ; c'est en prose qu'est écrite à peu près entièrement la partie narrative du *Satiricon*, la plus importante de beaucoup et la plus originale. C'est là un fait digne

de retenir l'attention, car, en dehors du genre historique et du genre oratoire, qui diffèrent beaucoup du *Satiricon*, et auxquels on ne peut attribuer d'influence directe sur Pétrone, on ne trouve guère avant lui, parmi les œuvres latines ou grecques, de récit développé en prose. Un autre caractère, qui intéresse le fond et non pas la forme, se trouve dans la condition des personnages. Bien que l'épopée tienne une place très importante dans le *Satiricon*, le *Satiricon* n'est pas la parodie d'une épopée ; les personnages de l'intrigue, s'ils sont conçus de manière à nous rappeler l'épopée, n'ont cependant pas leur origine dans l'épopée. Il y a une partie de l'ouvrage qui a ce caractère de parodie épique, et où l'on ne trouve guère que des éléments épiques traités d'une manière plaisante : c'est l'épisode de Polyænos et de Circé, tel du moins que nous le connaissons. Mais l'auteur a pris soin de délimiter nettement cette partie, et de nous indiquer en même temps la source de son inspiration, en donnant à ses personnages des noms de héros épiques. Dans tout le reste de l'ouvrage, les noms des personnages sont pris sans doute dans l'imagination de l'auteur plutôt que dans la réalité, mais non pas de manière à nous rappeler directement un certain poème ou un certain héros. Les personnages eux-mêmes considérés dans leur origine et dans leurs caractères principaux ne sont point des héros, mais des personnages du monde réel, dont la condition et le milieu nous sont indiqués avec précision. Le remplacement du personnage héroïque par le personnage réel est un pas décisif fait dans la voie qui conduit de l'épopée au roman, car il permet seul à l'auteur de développer en toute liberté la description de la vie courante.

Ainsi, en recherchant ce que le *Satiricon* doit à l'épopée, nous avons dégagé deux caractères qui certainement n'appartiennent pas à l'épopée. Ces deux caractères sont : l'emploi de la prose dans un récit de longue haleine, et l'emploi des personnages réels, comme agents d'une intrigue développée.

La suite de notre étude sera consacrée à l'examen de la question suivante : Pétrone a-t-il eu des modèles chez qui il ait pu trouver l'un ou l'autre de ces deux caractères ? Une réponse définitive à cette question, si elle est possible, demanderait une étude complète de la littérature narrative en prose en Grèce et à Rome. Nous ne prétendons pas faire cette étude ; nous nous bornerons à indiquer les principaux points de la discussion, et les conclusions qui nous paraissent les plus probables.

Notre recherche ne nous éloignera pas d'abord de notre objet présent, qui est de déterminer la relation du *Satiricon* avec la tradition épique. Nous aurons en effet à parler d'abord d'ouvrages qui se rattachent plus ou moins directement à l'épopée. Par la suite nous poursuivrons l'examen de la question posée sur un autre terrain, en rapprochant le *Satiricon* du roman proprement dit et de la nouvelle, qui, s'ils ont des origines épiques lointaines, se sont constitués en des genres distincts, et nettement indépendants de l'épopée.

On peut se demander si Pétrone n'a pas trouvé dans la tradition épique elle-même des modèles pour l'emploi qu'il fait de la prose dans une œuvre narrative. Il a existé en effet dans la littérature grecque, à une époque qui paraît être celle même du *Satiricon*, c'est-à-dire au premier siècle, des ouvrages étendus écrits en prose, dont la matière était empruntée à l'épopée, et dans lesquels d'ailleurs l'imagination de l'auteur tenait plus ou moins de place, en somme des romans mythologiques. Mais il en est du roman mythologique comme des autres espèces du genre romanesque, dont nous parlerons par la suite ; rien ne prouve que Pétrone en ait eu connaissance. L'épisode de Polyænos et de Circé peut être un fragment d'un roman mythologique, mais il peut aussi bien avoir été suggéré à Pétrone par un ouvrage poétique tel que ceux de Lævius, et il peut aussi être inspiré d'une nouvelle, d'une Milesia. C'est dans le genre de la

nouvelle, que Pétrone sans aucun doute connaissait, que nous chercherons avec plus de vraisemblance les modèles auxquels il doit l'idée d'un récit en prose.

L'emploi des personnages de la vie réelle dans le récit est de toute évidence étranger à l'épopée, puisqu'il en est la négation même. Il s'est trouvé cependant des historiens de la littérature ancienne pour expliquer aussi bien la présence des personnages de la vie réelle dans le *Satiricon* que l'emploi de la prose par l'imitation d'ouvrages issus de la tradition épique, d'une tradition épique à la vérité profondément modifiée. Ces ouvrages s'interposeraient, en quelque sorte, entre l'épopée et le *Satiricon*, et formeraient transition de l'une à l'autre. Les ressemblances qu'ils offriraient avec le *Satiricon* seraient telles qu'ils auraient fourni à Pétrone non pas seulement des éléments d'inspiration, mais de véritables modèles. Si l'hypothèse proposée était vraie, si ces ouvrages avaient existé, et que Pétrone en eût eu connaissance, il y aurait assez peu d'originalité, et par conséquent de mérite, dans la conception du *Satiricon*. Mais leur existence, tout au moins à l'époque de Pétrone, n'est nullement certaine ; nous le verrons par la suite.

Pourquoi donc l'hypothèse en question a-t-elle été présentée ? Elle a été suggérée, à notre avis, par les trois idées suivantes : 1° Entre l'épopée et le *Satiricon* il y a trop de différence pour qu'il n'y ait pas lieu de supposer un intermédiaire ; mais nous avons vu que pour Pétrone l'épopée ne se résume pas dans l'*Iliade*, l'*Odyssée* ou l'*Enéide ;* 2° Pétrone doit avoir imité quelqu'un ; 3° L'origine du roman réaliste, tel qu'il se présente à nous dans le *Satiricon*, s'explique par une évolution progressive. Ces deux dernières idées ne nous paraissent pas moins arbitraires que la première.

Arrivons maintenant à l'hypothèse elle-même. Les modèles prétendus du *Satiricon* sont supposés avoir été écrits en grec. L'image que les historiens de la littérature s'en sont faite a été précisée sous trois aspects différents qui sont les suivants :

1° Un récit d'aventures épiques ou romanesques dont les personnages auraient été pris dans la vie réelle, en somme une épopée où, par une innovation difficile à admettre, les héros auraient été remplacés par des hommes. Ce ou ces récits sont supposés avoir été sérieux, et le *Satiricon* en serait une parodie. Cette hypothèse ne repose sur aucune apparence de preuve, sur le souvenir d'aucun ouvrage conservé, ni même perdu. Elle est manifestement formée d'après le *Satiricon* lui-même, et inspirée par le seul désir de rendre compte de la composition de l'ouvrage par l'imitation d'un modèle. Elle est réfutée par ce fait que le *Satiricon*, bien qu'il contienne de larges éléments de parodie, n'est évidemment pas conçu, par son auteur, comme la parodie d'un ouvrage déterminé, ni même d'un type d'ouvrages déterminé ; c'est un point sur lequel nous reviendrons plus loin à propos du roman.

2° Des romans dits « picaresques ». Le mot est emprunté à l'histoire de la littérature espagnole. On entend par là un récit semblable au roman bourgeois hypothétique que nous venons d'indiquer en ce qu'il a pour sujet des aventures et des personnages de la vie quotidienne, différent en ce que ces personnages sont des gens en marge de la société, vagabonds, malfaiteurs, etc., et que l'intérêt se porte surtout sur le caractère particulier que leur condition donne à leurs aventures. Cette hypothèse a pour elle l'autorité des savants qui l'ont émise. Mais c'est là son seul titre à l'attention. D'abord elle ne s'appuie, comme la précédente, sur aucun document ; l'existence de ces romans picaresques n'est attestée par aucun indice. Ensuite, le *Satiricon* n'est pas un roman picaresque ; tous les personnages ne sont pas des malfaiteurs ; les aventures de ceux même des personnages à qui l'on peut donner ce nom ne sont pas toutes des aventures de malfaiteurs ; enfin, lorsqu'il y a des aventures de malfaiteurs, ce n'est jamais, autant que nous en pouvons juger, le caractère particulier de l'action en tant que méfait

ou crime qui retient l'attention. Quand même le roman picaresque aurait existé, et que Pétrone en ait eu connaissance, il n'est nullement certain qu'il y ait trouvé le modèle du *Satiricon*. Si par l'hypothèse du roman picaresque on veut expliquer ce fait que les principaux personnages du livre ne répugnent à aucun acte indélicat, délictueux ou même criminel, l'explication est inutile, parce qu'il y en a une autre plus simple et plus certaine. L'imagination des élèves des rhéteurs, c'est-à-dire de tous les hommes cultivés du temps de Pétrone, était préparée par les causes fictives qu'on leur donnait à traiter, à prendre plaisir aux aventures non seulement extraordinaires, mais criminelles et sanglantes.

3° Le troisième des modèles qui, suivant les hypothèses présentées, s'interposant entre l'épopée et Pétrone, lui aurait épargné l'effort d'invention nécessaire pour dégager l'intrigue épique de son caractère héroïque et la confier à des personnages de la vie réelle, c'est le roman d'aventures. Nous devons discuter cette hypothèse avec plus de détails que les deux précédentes, parce qu'elle fait intervenir des ouvrages qui ont existé réellement, et dont les caractères nous sont connus avec quelque précision.

Il y a, sur l'histoire du roman d'aventures dans la littérature grecque, une hypothèse d'ensemble, qui est la suivante. Dès les origines de la littérature grecque, il aurait existé des récits d'aventures merveilleuses, plus ou moins inspirés des récits faits de vive voix par des voyageurs revenant de pays lointains et mal connus. Ces récits auraient été d'abord écrits en vers ; Homère, dans l'*Odyssée*, les aurait déjà mis en œuvre ; et l'on voit ici pourquoi nous avons rattaché le roman d'aventures à la tradition épique. Ensuite ils auraient été écrits en prose, et auraient pris, par leur abondance, figure de genre littéraire. C'est à eux que le roman grec, ce qu'on appelle ainsi au sens précis, c'est-à-dire le roman d'amour, devrait et l'idée générale de l'intrigue qui en fait l'unité et un certain nombre de ses épisodes. A une date

antérieure à celle du roman d'amour, le *Satiricon* de Pétrone viendrait prendre place dans cette évolution, et ne serait autre chose qu'une manifestation particulière du roman d'aventures, modifié conformément au tempérament de l'auteur.

Nous n'avons pas à discuter ici l'hypothèse d'ensemble faite sur l'histoire du roman d'aventures, mais, pour nous prononcer sur la relation que l'on établit entre le roman d'aventures et le *Satiricon*, il nous est indispensable d'indiquer les faits principaux sur lesquels cette hypothèse s'appuie. Dès l'époque alexandrine, les historiens font une place dans leurs ouvrages aux aventures merveilleuses, qui n'ont pour les lecteurs qu'un intérêt d'imagination : cette part était, semble-t-il, importante déjà chez Théopompe (milieu du IV^e^ siècle), plus encore chez Ctésias, qui écrivit à la fin du IV^e^ siècle des ouvrages étendus intitulés Περσικά et Ἰνδικά. A l'époque alexandrine encore, nous trouvons trace de tout un groupe de récits de voyages plus ou moins imaginaires, dont les auteurs se préoccupaient moins de décrire avec exactitude que de donner à leurs récits, en outre du caractère merveilleux, une teinte philosophique ou morale. Le plus connu d'entre eux paraît avoir été le syrien Iambulos, dont le souvenir est encore vivant au II^e^ siècle après Jésus-Christ. Au même genre appartient le roman d'Antonius Diogenes, qui écrivait à la fin du I^er^ siècle après Jésus-Christ, ou au début du II^e^ siècle, ainsi que l'ouvrage de Lucien intitulé *Histoire véritable*, qui paraît daté de la fin de la vie de Lucien, c'est-à-dire du dernier tiers du II^e^ siècle. Le roman d'Antonius Diogenes ne nous est plus connu que par son titre : Τὰ περι Θούλην ἄπιστα, et ce titre indique combien peu l'auteur prétendait à être cru sur parole. L'ouvrage de Lucien est une courte parodie, qui nous donne une idée des récits de ce genre. Il nous faut classer dans un genre différent l'ouvrage qui figure parmi les œuvres de Lucien sous le nom de Lucius ou l'*Ane* (fin du II^e^ siècle), les *Métamor-*

phoses d'Apulée (milieu du IIe siècle) et l'ouvrage qui a sans aucun doute fourni à l'un et à l'autre la donnée commune de leur récit : les *Métamorphoses*, en deux livres, de Lucius de Patras. Ces ouvrages diffèrent de ceux que nous avons rappelés précédemment par les deux traits suivants : d'abord le merveilleux y réside dans les aventures elles-mêmes, et non dans la nature des pays où elles se passent ; et par là ils appartiennent à la littérature des miracles, dont nous aurons à dire un mot plus tard, bien plus qu'à la littérature des voyages ; ensuite, ces récits font une certaine place, comme le roman de Pétrone, à la description des faits et des personnages de la vie courante.

Tel est, brièvement décrit, le roman d'aventures dans la littérature grecque. Cette description suffit à prouver qu'il n'y a, entre le roman d'aventures et le roman de Pétrone, aucune parenté réelle, et que, jusqu'à preuve du contraire, nous n'avons aucune raison de croire que Pétrone ait connu des romans d'aventures, ou du moins subi leur influence. En effet, le roman d'aventures ne contient aucun élément que Pétrone n'ait pu trouver plus vraisemblablement ailleurs, ou bien qui ne soit étranger à son œuvre. Le roman d'aventures contient une intrigue développée ; mais l'intrigue développée se trouve aussi dans le poème épique, si familier à Pétrone. Le roman d'aventures est écrit en prose ; mais, nous l'avons déjà indiqué, c'est bien plutôt la nouvelle, que Pétrone a sûrement connue, qui lui a suggéré l'idée d'écrire en prose un long récit. Le roman d'Apulée et l'*Ane* de Lucien ou du pseudo-Lucien, postérieurs à Pétrone d'un siècle environ, contiennent des éléments de description de la vie familière ; mais le *Satiricon* en contient bien davantage, et Pétrone ne doit sûrement rien à cet égard au modèle commun d'Apulée et de Lucien [1]. Enfin, le roman d'aventures contient

[1] Ici se pose toutefois une question plus générale : peut-on, de ce que nous savons des *Métamorphoses* de Lucius de Patras et des sources du roman d'Apulée,

(et c'en est le caractère essentiel) du merveilleux, des spectacles merveilleux ou des événements merveilleux. Or, si l'on fait abstraction de deux ou trois récits indépendants de l'intrigue, il n'y a pas de merveilleux dans le *Satiricon*, à moins que l'on n'entende par merveilleux l'intervention des dieux, qui est un ressort banal de l'intrigue épique. S'il y a une qualité qui manque à Pétrone, c'est l'imagination. Il ne retient de l'épopée que les situations les plus banales ; il en néglige entièrement l'élément romanesque. Il s'intéresse bien moins à l'invention des événements qui composent l'intrigue qu'aux descriptions de la vie familière auxquelles ils donnent lieu. Nous n'avons donc rien à tirer du roman d'aventures pour l'explication du *Satiricon*.

L'étude que nous venons de faire des rapports du *Satiricon* avec le genre épique nous conduit aux deux conclusions suivantes :

1° On a supposé, entre le genre épique et le *Satiricon*, un certain nombre d'intermédiaires, auxquels Pétrone devrait le cadre plus ou moins nettement tracé de son ouvrage. De ces intermédiaires, les uns sont des créations arbitraires des historiens de la littérature, les autres n'ont laissé aucune trace appréciable dans le *Satiricon*. Les hypothèses que l'on forme à leur sujet ont d'autant moins de vraisemblance qu'on les suppose écrits en grec ; or tous les aspects de l'ouvrage que nous avons considérés jusqu'ici nous ont paru s'expliquer sans difficulté par l'influence d'ouvrages latins, ou bien d'ouvrages grecs tels que ceux d'Homère, si répandus qu'ils étaient le bien commun de tous les hommes cultivés. Nous remarquerons en outre qu'il n'est pas prudent

tirer un argument en faveur de l'existence d'un ouvrage grec, ou d'un genre d'ouvrages qui aurait pu servir de modèle à Pétrone ? On ne saurait sans doute donner au problème des origines du *Satiricon* une solution définitive sans avoir traité cette question. Nous ne pouvons ici que la signaler, faute de l'avoir étudiée d'assez près. Un examen sommaire nous inclinerait à la résoudre par la négative.

de supposer que Pétrone ait subi l'influence d'ouvrages qui n'étaient connus que des érudits ou d'un cercle restreint de lecteurs, car il n'a lui-même rien d'un érudit. On a dit par exemple que « le roman picaresque était certainement vivant dans les couches inférieures de la littérature grecque » ; s'il en était ainsi, rien ne permet de supposer qu'il en soit parvenu quoi que ce soit à la connaissance de Pétrone. Ainsi, c'est l'épopée elle-même qui, directement et sans intermédiaire, a fourni à l'auteur du *Satiricon* les éléments d'origine épique qui se trouvent dans son ouvrage.

2° Quels sont ces éléments ? Ce sont : d'abord, l'idée d'une intrigue unique soutenant un récit étendu ; ensuite, la donnée particulière de l'intrigue du *Satiricon*, avec une partie notable des épisodes qui composent cette intrigue ; enfin (et ceci n'est pas le moins important) l'effort vers l'unité dans la composition et vers l'harmonie dans le ton du récit, effort qui soutient l'ensemble de l'ouvrage, et pour lequel l'auteur ne trouvait aucun appui, tout au contraire, dans la littérature du mime et de la satire.

Quels sont, d'autre part, ceux des caractères principaux de l'ouvrage qui ne s'expliquent ni par l'influence de la satire, ni par celle du mime, ni par celle de l'épopée ? Il y en a deux, l'un et l'autre fort importants : d'abord, l'emploi des personnages de la vie courante, ceux de la satire et du mime, comme agents principaux d'une intrigue longuement développée, ensuite l'emploi de la prose dans un récit de longue étendue. Peut-être apparaîtra-t-il par la suite que ces caractères ont été suggérés par l'un ou l'autre des deux genres proprement romanesques de la littérature grecque, le roman d'amour et la nouvelle. S'il en est ainsi, la part qui revient à ces genres dans la conception du *Satiricon*, c'est-à-dire l'influence directe de la Grèce sur Pétrone, paraîtra encore assez considérable.

F. — LES ÉLÉMENTS ROMANESQUES

Dans le chapitre précédent, nous avons employé déjà le mot roman ; nous l'avons appliqué, en général, à tous les ouvrages dans lesquels l'imagination de l'auteur se donne plus ou moins libre carrière, sans s'attacher, soit à une tradition historique, soit à une tradition mythologique qui, pour la plupart des hommes de ce temps, équivaut à l'histoire. C'est ainsi que nous avons parlé du roman mythologique et du roman d'aventures, et nous les avons rattachés à l'épopée parce que le lien qui les unit au genre épique est étroit et facilement saisissable, et parce qu'ils ne paraissent pas s'être constitués, par opposition à l'épopée, en genres distincts. Nous emploierons désormais le mot de roman en un sens plus précis. D'autre part, les ouvrages dont il nous reste à parler n'ont avec l'épopée qu'une relation lointaine ; ils paraissent, de plus, avoir été soumis à ces règles traditionnelles par lesquelles se définit un genre littéraire et qui consistent dans le choix obligé de certains sujets, de certains personnages et de certains sentiments.

Nous parlerons d'abord du roman au sens précis où les historiens de la littérature grecque entendent ce mot, par lequel ils désignent le roman d'amour. Tous les ouvrages qui appartiennent à ce genre traitent un thème commun ; ils racontent les aventures d'un homme et d'une femme épris l'un de l'autre, que les circonstances séparent d'abord pour les réunir à la fin de l'ouvrage. Le roman grec est donc essentiellement une histoire d'amour, et par là il diffère de l'épopée ; en effet, bien que l'épopée alexandrine fasse à l'amour une place plus grande que l'épopée classique, elle n'en fait pas cependant l'objet principal de son inspiration ; même dans la poésie érotique ou burlesque d'origine épique, le héros demeurait aussi intéressant, semble-t-il, par son caractère épique que par ses sentiments amoureux. Le roman d'amour

se rattache à l'épopée, mais seulement par des intermédiaires, qui sont, d'une part, le roman d'aventures, d'autre part, l'histoire, dans la forme qu'elle tendait à prendre, dès l'époque alexandrine, chez certains historiens. Nous parlerons ensuite de la nouvelle, qui forme comme le roman d'amour un genre distinct, distinct en particulier du roman lui-même et bien plus éloigné encore que le roman de la tradition épique, parce que l'origine de la nouvelle paraît se trouver dans la littérature mimique, et non dans l'épopée. Nous mentionnerons pour terminer certains éléments qui appartiennent à la littérature d'imagination sans se rattacher ni au roman ni, semble-t-il, à la nouvelle, et qui d'ailleurs n'occupent dans le *Satiricon* qu'une faible place.

1° *Le roman.*

L'hypothèse suivant laquelle Pétrone aurait emprunté au roman d'amour la conception de son ouvrage est en défaveur. Elle a cependant toujours des partisans, et cela se conçoit. Elle permet en effet d'embrasser dans une même explication, et de rapporter à une même origine, quelques-uns des caractères les plus importants du *Satiricon*, ceux précisément que l'influence épique n'explique pas, ou n'explique pas suffisamment : l'emploi de la prose, la mise en scène de personnages pris dans la vie courante, la grande place donnée à l'élément érotique.

Cette hypothèse commode doit être abandonnée. Pour démontrer que le *Satiricon* n'a rien à voir avec le roman d'amour, il suffit d'indiquer sommairement le sujet d'un ou deux romans. Le plus ancien que nous connaissions est le roman de *Ninus*, dont deux fragments nous ont été conservés. La date en est incertaine : 1er siècle avant Jésus-Christ ou 1er siècle après. « Le sujet du récit est l'amour de Ninus pour Sémiramis, qui toutefois n'est pas nommée. Il était question d'abord de la jeunesse des deux héros, qui, de même que

Clitophon et Leucippe chez Achille Tatius, sont cousin et cousine, ensuite des efforts de Ninus pour plaire à la jeune fille, et probablement tout de suite après de leur mariage, puis de leur séparation par l'effet des guerres dont Ninus doit prendre la conduite, enfin de leur réunion. L'exécution accuse de très fortes influences rhétoriques et du mauvais goût... La sécheresse de l'exposition, l'absence du purisme attique dans son étroitesse, les emprunts, à la vérité très libres, faits dans le sujet à l'histoire, sont autant de traits... qui caractérisent le type primitif, présophistique, du roman grec. » (Schmid-Stählin, *Litt. Gr.*, (II[6], 480). Au contraire le roman d'Héliodore d'Emèse, l'*Histoire des aventures éthiopiques de Théagène et Chariclée*, appartient à l'époque où le type du roman a pris son plein développement (date : au plus tôt III[e] siècle après Jésus-Christ). « L'héroïne du roman, Chariclée, est la fille d'un roi d'Ethiopie ; sa mère l'expose, par crainte de la jalousie de son mari ; elle est amenée par la suite à Delphes ; elle y fait aux jeux pythiques la connaissance du beau Théagène ; enfin, après de nombreux et graves dangers, et au moment même d'être sacrifiée comme victime avec Théagène, elle est reconnue comme fille de roi, et solennellement unie à Théogène. Le récit... possède les principales qualités du roman, l'ampleur épique et la clarté, et aussi un intérêt soutenu. Toutefois, par rapport à la richesse des tableaux variés et saisissants et aux péripéties surprenantes de l'intrigue, la peinture des caractères passe tout à fait au second plan, d'autant plus que le couple amoureux est entièrement conduit en lisières par Hélios-Apollon. Il règne une décence dans les choses du sentiment et un ton (pythagoricien) d'édification, qui a inspiré aux Byzantins pour ce roman précisément une prédilection particulière. » (Même ouvrage, II[5], 652). Voici maintenant l'indication de quelques traits généraux communs à tous les romans : « Dans la tenue morale, ce qui fait l'opposition entre l'ensemble des romans d'amour d'origine rhétorique

et les romans de mœurs d'origine mimique, c'est la décence ; l'amour des courtisanes et l'amour des jeunes hommes ne sont pas mentionnés, sinon pour être sévèrement condamnés. Le thème principal est la fidélité des amoureux éprouvée par toutes sortes de dangers et de tentations. La recherche en ceci d'une influence morale est rendue vraisemblable par des plaintes élevées du côté des philosophes sur l'affaiblissement de l'amour et de la fidélité dans le monde. » (Même ouvrage, II[6], p. 481).

Ces indications suffisent à montrer combien est mal fondée l'opinion suivant laquelle le *Satiricon* aurait été conçu en imitation des romans d'amour.

Cette opinion se heurte d'abord à une objection d'ordre chronologique. Pour établir un rapprochement entre le *Satiricon* et les romans grecs, on ne peut songer qu'à ceux de ces romans dans lesquels le récit des événements présente une certaine ampleur ; or nous n'en connaissons aucun qui soit antérieur au II[e] siècle. Le seul qui puisse être rapproché par la date du *Satiricon* est le roman de *Ninus*, qui paraît se placer au plus tard au I[er] siècle ; mais il ne présente encore le genre du roman qu'à l'état d'ébauche.

Toutefois, l'objection la plus grave résulte des différences qui séparent le *Satiricon* des romans d'amour, et dont les principales sont les suivantes. Dans l'intrigue, le couple formé par Encolpe et Giton ne rappelle en rien les amoureux du roman ; de plus, tandis que les romanciers donnent plus d'importance à l'élément romanesque proprement dit, aux événements, qu'aux caractères, Pétrone donne plus d'importance aux caractères et aux scènes de mœurs qu'aux événements. Dans les sentiments, le caractère licencieux du *Satiricon* est exactement le contraire des préoccupations morales des romanciers grecs et de l'amour discret qu'ils décrivent. Nous avons signalé, il est vrai, dans un ou deux passages du *Satiricon*, des traces d'un amour qui pourrait être autre chose que le simple libertinage ; mais nous ne pouvons plus

apprécier ni le caractère exact de ce sentiment, ni la place qu'il occupait dans l'ouvrage ; il paraît en tout cas plus voisin de l'élégie que du roman. Dans les descriptions et dans les caractères, les romans grecs sont aussi éloignés de la réalité que Pétrone en est voisin ; les personnages du roman grec ne sont pas à la vérité des dieux, ni des héros, ni même le plus souvent des personnages historiques ; mais ce ne sont pas non plus ces personnages de la vie quotidienne dont la présence dans un long récit est le caractère le plus original du *Satiricon*. Enfin il y a dans les romans grecs un élément de rhétorique, analyse abstraite de sentiments, argumentation et discussion, qui n'existe pas chez Pétrone.

On a essayé de rendre plus vraisemblable l'influence du roman grec sur le *Satiricon* en présentant l'ouvrage comme une parodie des romans. Cette interprétation ne supprime aucune des différences que nous venons de signaler. De plus, ainsi que le remarque M. von Schanz, si Pétrone avait voulu parodier le roman grec, il aurait suivi d'assez près son modèle pour rendre aisément saisissable au lecteur l'intention qu'il poursuivait. D'ailleurs, nous avons vu précédemment quelle est la place exacte et l'objet de la parodie dans le *Satiri on ;* elle s'applique aux éléments que Pétrone emprunte à la poésie sérieuse, et surtout à l'épopée ; elle est absente de la partie la plus importante de l'ouvrage, celle dans laquelle Pétrone décrit la réalité ; dans cette partie nous trouvons, et encore dans une mesure assez faible, ce que nous avons appelé la caricature, qui, s'appliquant directement à la réalité, est par là même distincte de la parodie.

Une autre tentative a été faite pour mettre le *Satiricon* dans la dépendance étroite du roman grec. Suivant certains savants, il aurait existé, dès l'époque alexandrine, tout au moins à l'état d'ébauche, une variété du roman d'amour qu'ils appellent roman réaliste-érotique, dont le caractère serait de nous présenter des personnages de la vie courante engagés dans des aventures amoureuses. Le *Satiricon* appar-

tiendrait à cette variété, et Pétrone n'aurait eu d'autre mérite que de transporter dans la littérature latine une invention de la Grèce. Nous dirons du roman réaliste-érotique ce que nous avons dit du roman picaresque à propos de l'épopée. D'abord, il n'est qu'une création arbitraire, qui ne s'autorise d'aucun témoignage, dans laquelle d'ailleurs l'association des éléments tirés de la réalité avec les éléments conventionnels du roman paraît difficile à préciser, qui semble bien avoir été imaginée précisément pour expliquer l'origine du *Satiricon*, et pour l'expliquer de manière à réduire à peu de chose l'originalité de l'auteur. Ensuite, il ne semble pas que le *Satiricon* réponde à la définition que l'on donne du roman réaliste-érotique. Les personnages du livre ne sont pas plus, dans leur essence, des amoureux que des malfaiteurs. La plupart de leurs aventures sont des aventures d'amour parce que Pétrone se plaît aux peintures licencieuses, mais toutes n'ont pas, il s'en faut, ce caractère (voir par exemple : les scènes du début, où apparaît le rhéteur Agamemnon, l'histoire du manteau volé (ch. 12 et suivants), le banquet, l'histoire du testament d'Eumolpe (ch. 125), et pour les parties perdues chapitre 81, 3). De plus, les scènes voluptueuses ne sont jamais, du moins dans la partie que nous possédons, traitées avec autant de détail et de soin que les descriptions de la vie familière.

Une des raisons qui ont conduit les historiens de la littérature à chercher à établir une relation étroite entre le *Satiricon* et le roman d'amour, est d'expliquer la grande place que tiennent dans l'ouvrage, dans les descriptions et dans l'expression des sentiments, les choses de l'amour. Nous entendons ici par amour et par sentiment l'instinct de libertinage pur et simple, qui presque seul inspire les actions des personnages. Mais nous avons vu que l'amour tel que le décrivent les romans est très différent de l'amour tel qu'il apparaît dans le *Satiricon*. D'ailleurs le caractère licencieux du livre s'explique tout naturellement par l'intention qu'a

eue l'auteur d'écrire pour le seul amusement de ses lecteurs, de donner à son ouvrage le caractère qui pouvait le mieux leur plaire, et celui qui était le caractère ordinaire de la littérature amusante. Quant aux matériaux nécessaires pour construire cette partie du livre, il les trouvait partout. Il a pu s'inspirer de certains ouvrages appartenant à la tradition épique, et dont nous avons parlé plus haut. Mais ceux-ci donnaient, semble-t-il, dans leur ensemble, plus de place aux sentiments qu'à la description, aux propos galants qu'aux réalités ; or la tendance de Pétrone est exactement opposée à celle-ci, et les parties licencieuses de son ouvrage viennent sans doute plutôt de la satire et du mime que de l'épopée. Elles viennent certainement aussi, et pour une large part, de la nouvelle dont nous avons à parler maintenant.

2° *La nouvelle.*

Dans la recherche des origines du *Satiricon*, il y a lieu, à notre avis, de donner plus d'attention à la nouvelle qu'aux différentes formes du roman, celles qui se rattachent directement à la tradition épique, comme le roman mythologique, et celles qui s'en éloignent sensiblement, comme le roman d'amour. En effet, rien ne prouve que Pétrone ait connu aucune des formes du roman ; il a au contraire sûrement connu la nouvelle, car il a inséré dans le *Satiricon* deux nouvelles : l'aventure d'Eumolpe avec le jeune garçon à Pergame (ch. 85) et l'histoire de la matrone d'Ephèse (ch. 111). Peut-être l'aventure racontée au chapitre 140 est-elle inspirée elle aussi par une nouvelle dont le sujet, à la différence des précédentes, se trouverait inséré dans le cours même de l'intrigue.

Pour connaître la nouvelle, Pétrone n'a pas eu besoin de s'adresser à des ouvrages écrits en grec, pas plus que pour connaître les autres genres qui, nous l'avons vu, ont con-

tribué sûrement à la conception du *Satiricon*, c'est-à-dire la satire, le mime et l'épopée. Le plus connu des recueils de nouvelles, les Μιλησιακά d'Aristide de Milet (fin du IIe siècle avant J.-C.), avait été traduit en latin dès le premier siècle avant J.-C. ; les Romains en avaient tiré le nom qu'ils donnaient au genre lui-même, celui de *Milesia*, et ce genre était chez eux très aimé. D'ailleurs, aucune des nouvelles insérées par Pétrone dans le *Satiricon* ne se passe à Milet ; nous n'avons donc pas lieu de supposer qu'il ait fait emprunt à Aristide de Milet lui-même. Il y a toutefois, entre la nouvelle et la satire ou le mime, cette différence que la nouvelle ne semble pas avoir été traitée en latin par des auteurs originaux ; c'est donc par la nouvelle que l'influence de la Grèce se serait exercée sur Pétrone de la manière la plus directe.

C'est notre connaissance très incomplète de la nouvelle (et aussi du roman mythologique, la seule forme du roman à laquelle on puisse attribuer avec quelque vraisemblance une part dans la conception du *Satiricon)* qui nous empêche d'indiquer avec certitude l'origine de certains caractères du *Satiricon*. Les nouvelles insérées par Pétrone dans son livre, et par Apulée dans les *Métamorphoses*, sont à peu près les seuls documents qui nous permettent de nous faire une idée de la nouvelle. Nous savons que les *Milesiae* étaient des récits distincts et de courte étendue, peut-être réunis, dans l'intérieur d'un même recueil, par un cadre commun ; que le sujet en était toujours une histoire d'amour, et que le ton en était très libre. Les sujets traités ne pouvaient manquer d'avoir des points de contact avec les données du mime. Ils admettaient peut-être des personnages mythologiques, et, dans ce cas, il serait séduisant de rattacher l'épisode de Polyænos-Circé à la nouvelle plutôt qu'à un ouvrage issu directement de la tradition épique.

L'imitation de la nouvelle fournit, à notre avis, l'explication la plus vraisemblable des caractères du *Satiricon*

qui ne se retrouvent pas dans les genres que Pétrone a certainement connus : la satire, le mime et l'épopée. Ces caractères sont, nous l'avons vu, la présence dans l'intrigue des personnages de la vie quotidienne, et l'emploi de la prose. Pétrone trouvait déjà dans les *Milesiae*, et c'est là sans doute qu'il l'a cherché, l'exemple d'une œuvre narrative écrite en prose et dont les personnages principaux étaient ceux de la satire et du mime. C'est en outre le caractère constamment licencieux des *Milesiae* qui a sans doute encouragé Pétrone à aller dans cette direction au delà de ce que permettaient d'ordinaire et la satire et même le mime, et à violer délibérément, dans tant de pages de son livre, les commandements de la décence.

Ce serait cependant aller beaucoup trop loin que de considérer Pétrone comme un simple auteur de nouvelles, ainsi que l'ont fait certains critiques, et le *Satiricon* comme une nouvelle développée, ou comme une collection de nouvelles. La donnée d'ensemble du livre est, nous l'avons vu, empruntée à l'épopée. Il existe, de plus, entre la nouvelle et le *Satiricon* des différences profondes dans la conception artistique et dans l'inspiration. Il y a d'abord la différence de l'étendue et du sujet : la nouvelle présente dans d'étroites limites le récit d'un fait isolé; le *Satiricon*, et le roman en général, développe avec ampleur un ensemble de faits, distincts entre eux, mais réunis par le lien d'une intrigue commune. Ensuite, il semble que le but principal de l'auteur de nouvelles était de présenter au lecteur des tableaux licencieux ; l'inspiration de Pétrone est plus large ; bien qu'il s'attarde volontiers aux scènes et aux tableaux scabreux, son objet propre est la peinture de la vie quotidienne dans son ensemble. Enfin les héros de Pétrone sont non seulement plus proches de la vérité, mais encore plus complexes que ceux de la nouvelle, à cause des liens qui les unissent à la satire et surtout à l'épopée ; ils présentent un élément de comique, de fantaisie et de parodie, que nous avons

défini lorsque nous avons parlé de la parodie et de la caricature dans le *Satiricon*, et qui devait manquer aux personnages de la nouvelle.

Ainsi nous avons retrouvé dans la nouvelle les trois caractères que l'on a cherché à expliquer par l'imitation du roman : l'emploi des personnages de la vie courante, l'emploi de la prose et la grande place accordée aux choses de l'amour. Des deux hypothèses, imitation de la nouvelle, imitation du roman, la première dispense de la seconde, et elle nous paraît de beaucoup plus vraisemblable, d'abord parce que la nouvelle, issue de la même origine mimique que le mime et la satire, est plus voisine que le roman de l'inspiration d'ensemble du *Satiricon*, ensuite parce qu'il est établi que Pétrone a connu la nouvelle, tandis qu'il ne paraît avoir connu aucune des formes du roman.

3° *Les éléments d'imagination en dehors de la nouvelle et du roman.*

Sous ce titre, nous n'avons à mentionner que les deux histoires de démons malfaisants racontées par des convives du banquet chez Trimalcion : l'histoire du soldat loup-garou (61) et l'histoire des striges (63). Il a existé dans la littérature grecque, dès l'époque alexandrine, de nombreux ouvrages qui décrivaient, avec plus ou moins de prétentions à l'exactitude scientifique ou géographique, les êtres et les phénomènes merveilleux de la nature (Παράδοξα). Mais rien n'indique que Pétrone ait emprunté ces deux récits à un ouvrage de ce genre, pas plus que la légende du verre incassable (51). Il a pu les entendre raconter, ou en trouver le sujet dans une satire ou un mime. Pourquoi ces deux histoires ont-elles trouvé place dans le livre ? Elles y figurent sans doute à titre de trait de mœurs, parce que Pétrone avait observé que des fables de ce genre revenaient fréquemment dans les conversations des gens du peuple.

Ce que ces deux passages nous présentent de plus intéressant, c'est qu'ils sont isolés dans le *Satiricon*. Ce fait prouve que Pétrone ne les a pas écrits pour satisfaire son imagination. En effet, l'imagination de Pétrone est pauvre, nous l'avons remarqué déjà. Il n'a rien connu, ou rien retenu du roman; la nouvelle à laquelle il paraît devoir beaucoup, n'appartient pas, du moins dans son origine et dans ses traits essentiels, à la littérature d'imagination ; il n'offre pas autre chose à l'imagination de ses lecteurs que les données les plus conventionnelles de la tradition épique. C'est à cette conclusion que nous conduit l'étude des éléments romanesques du *Satiricon*.

G. — CONCLUSION

Pour mener à son terme la tâche que nous avons entreprise ; il nous reste à rappeler la méthode que nous avons suivie, et les résultats auxquels elle nous a conduit.

Nous ne nous sommes pas demandé, comme la plupart des critiques, à quel genre littéraire appartenait le *Satiricon*, mais ce que l'auteur a emprunté aux différents genres qu'il connaissait. Avant de rapprocher le *Satiricon* des genres dont l'auteur a pu s'inspirer, nous avons essayé de définir les principaux caractères de l'ouvrage, d'en déterminer l'ordre d'importance, de dégager aussi ce que l'on peut entrevoir de la personnalité de l'auteur, dans la mesure où nous avions intérêt à la connaître. Cette étude préalable du *Satiricon* nous a aidé, semble-t-il, à apprécier avec plus de précision les données du problème.

Dans notre recherche, nous nous sommes efforcé de faire le moins de place possible à l'hypothèse. Cette précaution est indispensable dans l'étude des littératures anciennes, où les lacunes de nos connaissances nous induisent trop facilement à faire appel à l'imagination. La plus importante

des hypothèses que les critiques ont faites au sujet du *Satiricon* est celle d'un modèle grec qui aurait fourni à Pétrone tout au moins les caractères principaux de son ouvrage. Cette hypothèse, étant donné surtout les relations certaines de l'ouvrage avec le genre satirique, et le titre même sous lequel il nous a été transmis, ne devrait être faite que s'il était impossible d'expliquer sans elle la naissance du *Satiricon* ; nous avons vu que tel n'est pas le cas. Nous avons pris pour règle de n'attribuer une place, parmi les éléments créateurs du *Satiricon*, qu'aux genres qui ont laissé dans l'ouvrage une trace certaine. Il semble que l'on puisse, sans sortir des limites ainsi fixées, expliquer tous les caractères principaux du *Satiricon*, à condition d'accorder à l'auteur une force de création qu'il n'y a pas de raison de lui refuser.

Le *Satiricon* nous a paru être non pas l'imitation d'un modèle, mais une œuvre originale faite d'éléments complexes. Si le titre de *Satiricon* est bien celui qu'avait choisi l'auteur, ce titre indique déjà la complexité de l'ouvrage. Il associe, en effet, au radical du nom latin de la satire, la désinence du nom grec choisi par le créateur de la nouvelle (Μιλησιακῶν βιβλία). Quels que soient d'ailleurs la forme exacte du titre et son sens précis, il nous confirme ce que nous apprend l'ouvrage, c'est-à-dire que le point de départ de Pétrone est le genre satirique. L'influence de la satire se confond en partie avec celle du mime, différent de la satire par la forme et l'inspiration, semblable par le caractère des personnages et des scènes qu'il décrit. L'épopée est la troisième des sources d'inspiration de Pétrone, et son influence, comme nous l'avons vu, s'exerce sur lui directement, sans aucun intermédiaire. Le quatrième des facteurs composants du *Satiricon* est la nouvelle. Tous ces genres étaient représentés avant l'époque de Pétrone par des ouvrages écrits en latin. La nouvelle est le seul qui soit grec à proprement parler, et il faut rapporter à la Grèce ce que Pétrone doit à la nouvelle ; encore le principal recueil

de nouvelles était-il depuis longtemps traduit et populaire à Rome. Le mime et l'épopée sont des genres gréco-romains. La satire, dont l'influence sur Pétrone nous apparaîtrait sans doute plus grande encore si nous avions Lucilius et Varron, est originale à Rome, et sans équivalent exact dans la littérature grecque. Nous avons indiqué ce que Pétrone doit à chacun de ces genres, et ce qu'il en a négligé ; l'adaptation de ces éléments disparates au but poursuivi n'a pu être faite que par un artiste original, dont le génie créateur est peut-être sans égal dans toute la littérature romaine.

Si nous voulons traduire en une opération consciente le travail inconscient de l'écrivain, nous nous représenterons la conception du *Satiricon* de la manière suivante : pour le fond, l'association d'une donnée d'ensemble fournie par l'épopée, et d'un contenu fourni d'abord par l'observation personnelle de l'auteur, ensuite par la satire et par le mime, ces genres consacrés à la description de la vie familière ; pour la forme, un compromis entre l'idée d'une œuvre d'art régulière et harmonieuse, qui est fournie par l'épopée, et l'idée d'une œuvre d'art libre et disparate, qui est fournie par la satire. Quant à la nouvelle, si elle n'a point de part dans la conception proprement dite de l'ouvrage, elle apporte à l'auteur deux éléments indispensables pour la réaliser : les personnages de la vie familière comme agents de l'intrigue, et la prose comme instrument du narrateur. Le résultat de cette combinaison est une œuvre destinée à donner un plaisir artistique par la peinture de la vie familière, et dans laquelle l'auteur, se conformant à l'inspiration satirique, se réserve une large part d'intervention pour faire connaître ses goûts et ses sentiments. Cette œuvre, en dépit des quelques lieux communs de morale qu'elle contient, ne se propose pas en réalité d'autre objet que l'amusement du lecteur ; elle ne prétend pas, du moins, à corriger ses défauts ou ses vices, et en cela elle se rapproche du mime plus que de la satire. Elle est faite pour la lecture

et non pour le théâtre, et en cela elle est conforme à la tendance d'une époque où le théâtre est en décadence, parce que le public lettré préfère le plaisir individuel au plaisir pris en commun.

Pétrone nous a fait lui-même, dans les huit vers du chapitre 132, 15, un éloge du *Satiricon*, et une analyse des caractères principaux de l'ouvrage. Si bref que soit le passage, il apporte une contribution utile à notre étude des origines du *Satiricon*.

Les mérites du livre sont, aux yeux de l'auteur, « la nouveauté et la franchise » *(novae simplicitatis opus)*. Le mot de nouveauté ne contient aucun argument à l'appui de l'opinion que nous nous sommes formée sur l'originalité créatrice de Pétrone, car à toute époque un Romain a pu se dire nouveau, s'il était le premier à écrire en latin un ouvrage dont il empruntait le modèle à la Grèce ; d'ailleurs l'écrivain nous dit avec précision dans les vers qui suivent en quoi consistent, dans son ouvrage, la nouveauté et la franchise. Il nous signale d'abord le style ; la seule remarque que nous ferons à ce sujet est que le style défini par Pétrone est celui de Sénèque, et que ce style ne pouvait prétendre à la nouveauté, passé l'époque de Néron. Il nous signale ensuite la peinture des mœurs populaires ; les termes qu'il emploie *(Quodque facit populus candida lingua refert)* sont tels qu'on n'en saurait trouver de plus exacts pour traduire notre mot de réalisme, car ils indiquent à la fois le sujet des descriptions et la tendance de l'écrivain, c'est-à-dire la volonté de n'omettre aucun détail. Il semble bien, d'après ce vers, que Pétrone ait conscience d'aller dans la peinture des mœurs populaires plus loin que la comédie, la satire et même le mime. Or nous avons dit précédemment que le caractère le plus original, le caractère essentiel du *Satiricon*, c'était l'esprit réaliste. Notre opinion est donc confirmée par celle de l'auteur, et nous pouvons accorder à celui-ci le mérite d'apprécier exactement l'originalité de son œuvre,

Le dernier élément de nouveauté et de franchise du *Satiricon* réside, selon Pétrone, dans les peintures licencieuses et dans l'invitation au libertinage qui y est contenue. C'est ce caractère qu'il met en dernier lieu, c'est-à-dire le plus en vue, et dont il parle le plus longuement, car il lui consacre quatre vers sur huit. On peut être surpris de l'importance qu'il lui attribue. Il n'y avait, semble-t-il, dans l'obscénité, à l'époque de Néron, ni nouveauté, ni hardiesse: l'*Art d'aimer* est plus licencieux, et surtout plus pervers, que le *Satiricon*, et Néron était moins rigoureux qu'Auguste. La pensée de Pétrone, sur ce point, mérite donc d'être expliquée. En appelant, comme il le fait, l'attention sur le caractère licencieux du *Satiricon*, Pétrone avait ses raisons pour penser qu'il faisait preuve, sinon de hardiesse, tout au moins d'originalité. D'abord, il choquait le stoïcisme d'une partie de la haute société, et c'est en fait contre l'indignation des stoïciens *(Catones)* que Pétrone, dans ce passage, défend son œuvre. Mais les motifs d'ordre littéraire par lesquels on peut expliquer l'attitude qu'il prend dans ces derniers vers ont plus d'intérêt pour nous. Les deux genres auxquels Pétrone doit le plus sont assurément l'épopée et la satire. Or dans l'un et l'autre le lecteur était accoutumé à chercher, avec ou sans l'invitation de l'auteur, un enseignement moral. D'ailleurs, la tendance à ajouter au plaisir littéraire un enseignement moral se manifeste, au début de l'époque impériale, dans tous les genres ; rappelons seulement Virgile, Horace, les élégiaques, Tite-Live, les tragédies de Sénèque. On trouvait, à tort ou à raison, des leçons de morale dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée*, auxquelles s'ajoutait maintenant l'*Enéide*, et le commentaire qu'on en faisait aux écoliers donnait une place à l'instruction morale ; il est vrai que, dans toute une partie de la tradition épique, les héros de l'épopée nous apparaissent ridicules ou libertins ; mais ces ouvrages étaient de courte étendue, et restaient, pour ainsi dire, en marge de la littérature. Quant

aux satiriques, ils n'ont sans doute jamais répugné à peindre les mauvaises mœurs ; mais ils ne les ont jamais peintes, en principe du moins, que pour en détourner leurs lecteurs. Ainsi, lorsque Pétrone écrivait un ouvrage de longue haleine d'inspiration à la fois épique et satirique, dans lequel la morale était, non seulement négligée, mais délibérément offensée, il pouvait à bon droit prétendre faire œuvre de novateur ; et ce que cette partie du passage présente de plus intéressant pour nous, c'est précisément l'importance que Pétrone attribue à un caractère qui ne se retrouve pas dans les genres dont il s'est surtout inspiré, la volonté qu'il montre de s'éloigner de ces genres.

Le style, l'esprit réaliste, l'esprit libertin, tels sont donc, suivant Pétrone, les éléments de la « nouveauté et de la franchise » du *Satiricon*. Est-ce trahir la pensée de l'auteur que de trouver dans la « franchise » un élément de plus, qui ne réside dans aucune des idées que contient le passage, mais dans l'esprit qui les anime, l'esprit d'indépendance ? Nous avons essayé déjà précédemment, lorsque nous avons étudié la liberté et la fantaisie dans le *Satiricon*, d'y faire apparaître un certain esprit d'indépendance, et nous l'avons rattaché à la tradition par laquelle le genre satirique se distingue des autres. Ici nous trouvons un sentiment de même nature, mais plus personnel et plus large, qui ne s'autorise d'aucune tradition littéraire, et qui s'oppose, non seulement aux principes littéraires, ceux de la satire ou de l'épopée, mais aussi à la loi morale. Il semble qu'un écrivain qui éprouve un sentiment de ce genre, qui montre en outre, comme nous le voyons dans ce même passage, une pleine conscience des caractères et des mérites principaux de son ouvrage, soit capable de concevoir une œuvre originale. C'est par là que ces quelques vers nous paraissent fournir un argument, non pas explicite et matériel, mais puissant néanmoins, à l'encontre de toutes les théories suivant lesquelles Pétrone ne serait qu'un imitateur.

Ils nous apprennent encore autre chose. D'abord les caractères sur lesquels Pétrone appelle notre attention, l'esprit réaliste et l'esprit libertin, sont beaucoup plus marqués, à tout prendre, dans la littérature mimique, satire et mime, que dans la littérature d'imagination, si nous réunissons sous ce nom l'épopée et le roman ; et ceci nous indique où est la source principale de l'inspiration du *Satiricon*. En outre, nous avons vu que l'on pouvait hésiter à attribuer certains des éléments de l'ouvrage à l'influence du roman d'amour ou à l'influence de la nouvelle. L'auteur apporte ici un témoignage qui paraît trancher la question ; l'esprit réaliste et l'esprit libertin sont absents dans le roman d'amour et présents dans la nouvelle ; l'on peut affirmer que l'auteur de ces vers, s'il peut devoir beaucoup à la nouvelle, ne peut rien devoir au roman d'amour.

Ainsi, l'unique passage dans lequel Pétrone nous parle de son œuvre apporte, malgré sa brièveté, de précieux éclaircissements à la recherche des origines du *Satiricon*, et il paraît confirmer l'ensemble des conclusions auxquelles nous avons été conduits.

Si ces conclusions sont exactes, elles autorisent à accorder aux Romains, dans l'histoire du roman, une part plus grande qu'on ne le fait d'ordinaire. Le roman de pure imagination, sous les différentes formes dont l'existence est garantie par les documents, roman mythologique, roman d'aventures, roman d'amour, est assurément une création grecque. Mais le *Satiricon* n'est pas un roman d'imagination, c'est un roman réaliste ; il est consacré avant tout, comme le mime et la satire, à la peinture de la vie quotidienne. On a formé, nous l'avons indiqué déjà, et assez naturellement, l'hypothèse que le roman réaliste serait né en Grèce, comme le roman d'imagination, et cela dès l'époque alexandrine. Mais ce n'est là qu'une hypothèse. Les faits acquis sont les suivants : 1° Le roman réaliste apparaît pour la première fois à Rome dans l'œuvre de

Pétrone. 2° Le *Satiricon*, qui doit beaucoup au genre grec de la nouvelle, en est cependant trop différent pour y être rattaché. 3° Si l'on considère l'ouvrage, le peu que nous savons de la personne de l'auteur, de ses idées et de ses intentions en matière littéraire, on a l'impression que Pétrone a travaillé sans modèle, qu'il a eu un contact direct avec les éléments dont il a composé son œuvre, satire, épopée, nouvelle, et qu'il en a fait la fusion par un effort personnel ; d'ailleurs son talent d'observateur a puisé largement dans la réalité elle-même. 4° Le genre auquel Pétrone doit le plus, non seulement pour la forme et le contenu de son ouvrage, mais surtout pour l'inspiration créatrice qui s'y montre, c'est la satire, le genre romain par excellence.

Le roman réaliste nous apparaît donc comme une création romaine, toute pénétrée d'ailleurs d'éléments et d'influences grecs. L'originalité des Romains y est de même nature que dans la satire ou dans l'élégie, deux genres qui ont avec le roman réaliste un caractère commun, celui d'appartenir à la littérature mimique par essence, ou de lui devoir la plus grande partie de leur contenu.

TABLE

Paroles prononcées par M. Ehrhard, *doyen de la Faculté des lettres de Lyon, le 3 mars 1925, à l'Assemblée de la Faculté*. 7

Avertissement 11

I. — LE SATIRICON. 15

A. — L'intrigue 15
B. — Les épisodes 29
C. — Les vers dans le *Satiricon* 31
D. — Caractères généraux du *Satiricon* 38

II. — LES ORIGINES DU SATIRICON.

A. — Introduction 57
B. — La date et l'auteur 59
C. — Les éléments satiriques. 61
D. — L'influence du mime. 70
E. — L'influence de l'épopée 75
F. — Les éléments romanesques. 91
G. — Conclusion 101

Lyon. — Soc. an. de l'Imp. A. Rey, 4, rue Gentil. — 92370

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
871P3.YCA C001
LE SATIRICON ET SES ORIGINES LYON
3 0112 023692418